أدونيس

الثابت والمتحول

بَحث في الإبداع والإتباع عندَ العرَب

الجزء الرابع

دار الساقي



الثابت والمتحول

بحث في الإبداع والإتباع عند العرب

اشارة

في هذا الجزء الرابع آثرت ألا أدرس إلّا الظواهر الشعرية التي رأيت أنها تفيدني في إضاءة ما أذهب إليه في مسألة الحداثة الشعرية، وألّا أعرض من الظواهر، النقدية والأدبية الخاصة، والفكرية العامة، إلّا ما رأيت أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه المسألة.

ادونيس

الثابت والمتحول

بحث في الإبداع والإتباع عند العرب

الجزء الرابع

١٧ - صدمة الحداثة

وسلطة الموروث الشعري



دار الساقي



من القدم إلى الحداثة

- ١ -

يمكن القول، من ضمن نظرة العرب إلى «الإحداث» و«المُحْدث»، ومن ضمن الشروط الاقتصادية ـ الاجتماعية الخاصة، إن الحداثة في المجتمع العربي بدأت موقفاً يتمثّل الماضي ويفسّره بمقتضى الحاضر. ويعني ذلك أن الحداثة بدأت، سياسيّاً، بتأسيس الدولة الأموية، وبدأت فكرياً، بحركة التأويل. فقد كانت الدولة الأموية نقطة الاصطدام الأولى بين الدين (العربي) والثقافة غير العربية: الآرامية ـ السريانية (الشرقية)، من جهة، والبيزنطية ـ الرومية (الغربية)، من جهة ثانية. وفي هذا الاصطدام واجه الدين العربي، سياسياً ومدنياً، الأسئلة الملحّة الأولى التي تتّصل بالتمدين أو بالحضارة، وكان على ممثليه أن يفسروا الوقائع الجديدة بتأويل القديم تأويلاً ملائماً.

هكذا يمكن القول إن التعارض في المجتمع العربي بين القديم والمحدث يرقى، على الصعيد السياسي ـ الاجتماعي، إلى القرن السابع الميلادي. وكانت الخلافة، في مستواها الديني ـ السياسي، على الأخص، الحقل المباشر الأول لهذا التعارض. فالمعنى التقليدي، أي الأصلي، للخلافة، هو أن يتبّع الخلف السلف، في فكره وعمله.

فالخلافة استمرارٌ للأصل يزيد في تأصيله، وليست أيّ نوع من أنواع التغيّر أو الخروج. فالأساس فيها الاتّباع لا الاجتهاد أو الإبداع. وإذا كان ثمة اجتهاد أو إبداع فلكي يؤكد ثبات الأصل وإطلاقه، وليس لكي يزيد عليه شيئاً يشكك في أصليته أو يؤدي إلى تجاوزه.

ومبدأ الحداثة، من هذه الناحية، هو الصراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام. وقد تأسّس هذا الصراع، في أثناء العهدين الأموي والعباسي حيث نرى تيارين للحداثة: الأول سياسي ـ فكري ويتمثّل من جهة، في الحركات الثورية ضد النظام القائم، بدءاً من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج مروراً بالقرامطة والحركات الثورية المتطرّفة. ويتمثل، من جهة ثانية، في الاعتزال والعقلانية الإلحادية، وفي الصوفية على الأخص. وتلتقي هذه الحركات الثورية ـ الفكرية حول هدف أساسي هو الوحدة بين الحاكم والمحكوم في نظام يساوي بين الناس اقتصادياً وسياسياً، ولا يفرق بين الواحد والآخر على أساس من جنس أو لون.

أما التيار الثاني ففني، وهو يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند أبي نواس، وإلى الخلق لا على مثال، خارج التقليد وكل موروث، كما عند أبي تمام. الاتجاه الأول يلغي الارستوقراطية ـ الوراثية في الحكم، والاتجاه الثاني يلغي عصمة الأوائل في الفن.

أبطل التيار الفني قياس الشعر والأدب على الدين. أبطل، بتعبير آخر، القديم، من حيث أنه أصل للمحاكاة أو نموذج. يتضمّن هذا الإبطال النظر إلى العالم من وجهة جديدة تعدّه بحثاً مستمراً، ليس للإنسان فيه إلا أن يؤسّس، بالفن، صورة عن عالم يجدر بالإنسان، حيث يجد نفسه ويتعرّف عليها. وليس له، في مغامرة البحث هذه،

غير اللغة. اللغة هي طينه الخلّاق. هكذا لم يعد علم الجمال، بالنسبة إليه، علم جمال النموذج أو الثابت، بل علم جمال الإبداع أو المتغير. والإبداع هو تأسيسٌ للإنسان والوجود في أفق البحث والتساؤل. بتعبيرٍ آخر، أخذ الإنسان يمارس هو نفسه عملية خلق العالم.

أما التيار الفكري فأكتفي، للتمثيل على أهميته في تأسيس الحداثة، بالصوفية، من جهة، وابن رشد، من جهة ثانية.

فقد رأت التجربة الصوفية في المطلق الإلهي معنًى يقترن بالمطلق الإنساني، أي بصورة الإنسان. الكون، بدئياً، معنى (إله)، وصورة (إنسان). ليس معنى تضاف إليه صورة، بل هو معنى ـ صورة.

من هنا تجاوزت الصوفية التجريد أو التعالي، بالمعنى التقليدي الديني، وتغيّر تبعاً لذلك مفهوم العالم، وتغيّرت، من ضمن هذا المفهوم، علاقة الإنسان بالله، وعلاقة الله بالعالم. العالم، في التجربة الصوفية، حركة من التكامل المستمر إلى ما لا نهاية. والله ليس وراء العالم وحسب، بل أمامه أيضاً. إنه يجيء كذلك من المستقبل. وكما أنه قدّم للإنسان أجوبة بالنسبة إلى الماضي. فإنه، بالنسبة إلى المستقبل، يطرح عليه، هو أيضاً، الأسئلة ـ لكي يجيب عنها.

أما ابن رشد فقد قصر دور الدين أو الوحي على تأسيس الفضيلة، وقال إن المعرفة والحقيقة هما من شأن العقل. وفي هذا فتح ابن رشد أمام الإنسان أفق البحث المستمر عن الحقيقة، وعن المعرفة.

هكذا تولّدت الحداثة، تاريخياً، من التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين، في مناخ من تغيّر الحياة، ونشأة ظروف وأوضاع جديدة. ومن هنا وصف عدد من مؤسّسي الحداثة الشعرية، بالخروج. كان

معظمهم إما من أصل غير عربي، وإما أنهم مولدون: من أب عربي وأم غير عربية. ونشأوا، إلى ذلك، في وسط اجتماعي فقير، عبيداً أو موالي، وهكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي. وفي سبيل ذلك تسلّحوا بأقوى الأسلحة العربية: اللغة والدين. أمّا اللغة فأتقنوها أكثر من أهلها، ممّا كذّب نظرية الطبع أو الفطرة، وأمّا الدين ففسّروه تفسيراً يلائم تطلّعاتهم في الحياة التي استجدّت: نزعوا عنه القرشية العروبوية، وأعطوه طابعاً إنسانياً أممياً (شعوبياً)، قائلين إن الإسلام يؤاخي بين البشر، ويتجاوز الأجناس والعصبيات. هكذا وجدوا أنفسهم، طبيعيّاً، في موقع يناقض النظام القائم، من جهة، لأنه يقوم على العنصرية أي على اللامساواة، ويناقض، من جهة ثانية، التقاليد التي يتبنّاها النظام لأنها تقاليد السلطة الموروثة لا تقاليد الحياة الناشئة، ويناقض من جهة ثالثة التقاليد الأدبية لأنها هي أيضاً التقاليد التي يرثها النظام ويُشيعُها ويرسِّخها. وتبعاً لذلك وجدوا أنفسهم، طبيعياً، في موقع من يبتكر تعبيراً يلائم الحياة الجديدة التي يطمحون إليها، ويتطابق معها، أي أنهم وجدوا أنفسهم في موقع التجديد.

- ٢ -

كان المبرَّد، على الصعيد النظري، أول من تعاطف مع الشعر المُحدث. فقد اعتمده أصلاً من أصوله التي يدرّسها لطلابه[1]، وأورد منه نماذج في كتابه «الكامل» و«الفاضل» وخصّص له كتاباً كاملاً هو «الروضة». ويعود تعاطف المبرّد مع الشعر المحدث إلى إحساسه بأنَّ العصر الذي يعيش فيه مغاير لما سبقه. لكن هذا التعاطف بقي في حدود الدفاع عن المُحدث وتسويغه. يقول: «وليس لقدم العهد يفضل

القائل، ولا لحدثان عهد يُهْتَضَمُ المصيب، ولكن يُعطَى كلٌ ما يستحق»[٢]، فهو في هذه الكلمة يجعل من النص الشعري بذاته، أساساً للتقويم، دون اعتبار للزمن الذي كتب فيه. هذا من جهة، ومن جهة ثانية يرى أن الشعر المُحدَث أكثر التصاقاً بالحياة، من الشعر القديم، فهو يقول: «هذه أشعار أخذناها من أشعار المولّدين، حكيمة، مستحسنة، يُحتاج إليها للتمثّل، لأنها أشكل بالدهر»[٣].

ويقف ابن قتيبة من الشعر المحدث موقفاً أكثر وضوحاً ودقّة. فهو يقول في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» ما يلي: «ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخّره، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاًّ حظه، ووفّرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائله، ويضعه في متخيّره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلّا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكل شرف خارجيةً في أوله. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: «لقد كثر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته». ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانىء وأشباههم. فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنّه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم والشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[٤].

إن في هذا النص ما يؤكد على أن الشعر لا يكتسب قيمته من كونه

قديماً، ولا تنقص قيمته لكونه محدثاً، فابن قتيبة يشدّد هنا، هو كذلك، على أهمية النص الشعري، بذاته، بصرف النظر عن قائله وعن الزمن الذي قيل فيه.

ويخطو ابن جنّي في هذا المجال خطوة مهمة في وقوفه إلى جانب المتنبي وشرحه لشعره، فيرى أن الحداثة قيمة بذاتها. يقول إنه ليس للمتنبي «من عيب عند هؤلاء السقطة الجهال وذوي النذالة والسفال، إلا أنه متأخر محدث، وهل هذا لو عقلوا، إلا فضيلة له ومنبهة عليه، لأنه جاد في زمان يعقم الخواطر ويصدىء الأذهان، فلم يزل فيه وحده بلا مُضاهٍ يساميه ولا نظير يعاليه، فكان كالقارح الجواد يتمطّر في المهامه الشداد، ولا يواضح نفسه إلا نفسه ولا يتوجس إلا جرسه»(٥). وتوكيد ابن جنّي على الحداثة يتضمن توكيده على الفرادة والإبداع.

ويستند ابن رشيق إلى كلام لابن جنّي ليجعل اللفظ للأقدمين، والمعنى للمحدثين. يقول: «قال أبو الفتح عثمان بن جنّي: المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ. والذي ذكره أبو الفتح صحيح بيِّن لأن المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض، فمصّروا وحضّروا الحواضر وتأنقوا في المطاعم والملابس، وعرفوا بالعيان عاقبة ما دلتهم عليه بداهة العقول من فضل التشبيه وغيره. وإنما خصصت التشبيه لأنه أصعب أنواع الشعر، وأبعدها متعاطى، وكل يصف الشيء بمقدار ما في نفسه من ضعف أو قوة، أو عجز أو قدرة. وصفة الإنسان ما رأى يكون، لا شك، أصوب من صفته ما لم ير، وتشبيهه ما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر»(٦). ويقارن بين المعاني عند القدماء والمعاني عند المحدثين فيرى أنها «قليلة» في أشعار الأول، «تكاد تحصر

لو حاول ذلك محاول» وهي كثيرة في أشعار هؤلاء، وإن كان الأولون قد نهجوا الطريق ونصبوا الأعلام للمتأخرين»[7]. وهو يرى أن المعاني تكثر كلما تقدم العصر، فيقول: «وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء، إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردد وتتولد، **والكلام يفتح بعضه بعضاً**»[8].

نستنتج من هذه النصوص ما يلي:

١ ـ الحداثة نتيجة لتغير الأزمنة، وهي من هذه الناحية، ظاهرة ضرورية وطبيعية.

٢ ـ يجب تقويم الشعر بوصفه نصوصاً قائمة بذاتها، بصرف النظر عن الزمن الذي كتب فيه. فالشعر، سواء كان قديماً أو محدثاً يحمل بذاته وضمن ذاته محاسنه أو مساوئه.

٣ ـ الفصل بين «الألفاظ» و«المعاني» ـ فالقدماء يظلون حجة في اللغة، فهم أكثر أصالة من المحدثين. أما هؤلاء فأكثر تفنّناً وابتداعاً في المعاني.

٤ ـ هذا الفصل بين «اللفظ» و«المعنى» هو، في معناه العميق، نوع من قياس الأدب على الدين. وهو، بالتالي، رمز الصراع بين القديم والمحدث ولعلّه أن يكون من علل هذا الصراع. والصراع بين القديم والمحدث في العصر الحاضر هو في بعض وجوهه، كما سنرى، امتداد للأخذ بهذا الفصل.

هكذا أخذ أنصار «اللفظ» يرون أن المحدث من حيث أنه تغيير في المعاني، يؤدي إلى «تغيير» اللغة - أي هدمها، ومن هنا رفضوا الحداثة، وتمسكوا بالقديم، لغةً وطرائق تعبير، جاعلين من اللغة كياناً منفصلاً عن الزمن والحياة، ومن الشعر القديم، أصلاً، ومثالاً نموذجيّاً لكل شعر يأتي بعده. وقد أدى هذا الموقف إلى عدم التمييز، بشكل دقيق، بين «اللغة» التي هي شأن عام، والكلام الذي هو شأن خاص.

- ٣ -

كان بشار بن برد (١٦٨ هـ. / ٧٨٥ م.)، على صعيد الكتابة الشعرية الوجه الأول، الأكثر بروزاً لهذه الحداثة، فهو يُعَدُّ أول المحدثين، بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ما سمي بـ «عمود الشعر العربي» ولذلك، فإن الجدل الذي أثير حوله مهم جداً، ويفيدنا في تفهم الجدل الذي أثير بعد ذلك حول أبي نواس، بعامة، وأبي تمام بخاصة.

قيل عن بشار، إنه «أستاذ المحدثين. . . من بحره اغترفوا، وأثره اقتفوا»[٩].

وفي رواية لأبي حاتم السجستاني أنه سأل الأصمعي عن أي الشاعرين أشعر: بشار أو مروان بن أبي حفصة؟ فقال الأصمعي: بشار، وعلّل الأصمعي ذلك بقوله: «لأن مروان أخذ بمسالك الأوائل. . . سلك طريقاً كثر سلاكه، فلم يلحق بمن تقدمه، وأن بشاراً سلك طريقاً لم يسلكه أحد فانفرد به وأحسن فيه»[١٠].

وقد فطن النقد القديم لموقفه الشعري فوصفه، في جملة ما وصفه،

بأنّه «قائد المحدثين»، وبأنه «أغرب في التصوير»، ويعني ذلك أن هذا النقد أدرك الأهمية الشكلية لشعره، من حيث أنه أغرب - أي أعطى للغة أبعاداً مجازية أو تصويرية غير مألوفة. غير أن هذه الأبعاد الشكلية الجديدة نقلت أبعاداً جديدة في المحتوى. فقد رفض بشار التقاليد الاجتماعية وبعض الأفكار الدينية السائدة، فسخر منها وشكك فيها، من جهة، وبشّر، من جهة ثانية، باللذة أو بما يمكن أن نسميه ثقافة الجسد. ومن هنا ولد شعره معركة تدور حول التحرر الجنسي أدت إلى أن يحاربه رجال الحديث ويحرضون الخلافة عليه، وإلى أن ينجحوا أخيراً في حمل الخليفة المهدي على قتله، فمات ضرباً بالسّياط.

ويمكن تلخيص دوره في ناحيتين:

الأولى، هي أن الشعر ليس قريحة وحسب، وإنما هو فن. فلا يكفي أن يعبّر الشاعر عما يجيش في نفسه، وإنما المهم هو كيف يعبر. وفي هذا أول رد على نظرية الطبع. فالطبع بذاته غير كافٍ، ولا بد من أن تردفه الثقافة، أي لا بد من تنقيح الطبع وتهذيبه.

والثانية، هي أن الشعر بحث مستمر. لذلك، على الشاعر أن لا يعجب بما أنجزه، وإنما يجب أن يظل مشدوداً إلى ما لم ينجزه بعد.

وتعبّر عن هاتين الناحيتين كلمة تنسب إليه ردّ بها على السؤال التالي: «بِمَ فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟»، فقال: «لأني لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري... ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتي به».

هذا التحول في الحساسية الشعرية وفي كتابة الشعر تمثّل، بشكله الأكمل، تاريخيّاً، في شعر أبي نواس وشعر أبي تمام. وقد فرضت تجربتهما الفنية طرحاً جديداً لمسألة الشعر القديم والعلاقة به، وطرحاً جديداً لمعنى الشعر المحدث وكيفية كتابته. واتضح في ذلك الموقفان: موقف التقليد، وموقف التجديد.

نكرر الأسس التي قام عليها الموقف التقليدي وهي التالية:

١ ـ المعنى مسبَّق، موجود قبليّاً.

٢ ـ كتابة الشعر، بالنسبة إلى الشعراء اللاحقين، هي نوع من التفريع على الشعر القديم، والاشتقاق منه.

٣ ـ النقد هو دراسة هذا التفريع وهذا الاشتقاق، قياساً على أصولهما.

٤ ـ الفصل بين «اللفظ» و«المعنى» (الشكل والمحتوى) ـ ويعني هذا الفصل أن الشعر محاكاة، أو هو إعادة سبك لعناصر سابقة.

أما الموقف التجديدي أو الإبداعي فيقوم على الأسس التالية:

١ ـ اللغة مستودع الماضي، لكنها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل، من حيث أن الأساسي هو كلام الشاعر، الخاص به، ومن حيث أن الكلام «يفتح بعضه بعضاً».

٢ ـ رفض كل ما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة.

٣ ـ تأسيس تعبير جديد تتحقق فيه الوحدة بين ما يقال وطريقة القول.

٤ ـ التوكيد على التفرد والسبق والكشف.

٥ ـ النقد هو إضاءة التفرد والسبق والكشف، بحيث لا يستمد أصوله النقدية من نصوص مضت، وإنما يستمدها من النصوص المتفردة السباقة الكاشفة ذاتها. فكل تعبير جديد، يفترض معايير جديدة، أي نقداً جديداً.

هكذا لم يعد الشعر عند أبي نواس وأبي تمام تقليداً لنموذج تراثي، ولم يعد كذلك تقليداً «للواقع». صار إبداعاً لا يتم إلا بدءاً من استبعاد التقليد و«الواقع» معاً. إنه خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافةً بينه وبين التراث من جهة، وبينه وبين «الواقع» من جهة ثانية.

ومن هنا لا يصور شعرهما ما هو سائد، سواء كان في المجتمع أو الواقع. فهذا السائد المألوف العادي لا يرضيهما. إنه، على العكس عدو لهما. لذلك يتجاوزانه إلى ما هو أبعد. إنه شعر يحلّ الداخل محل الخارج، سواء جاء من «الواقع» أو من التاريخ. فليس الخارج إلا قاموساً، يأخذان منه المفردات، لكنهما يعودان فيشحنانها بطاقةٍ جديدة غير معهودة. وهكذا أخذا يُنشئان تماثلاً بين الداخل والطبيعة، الذات والموضوع، ويؤسسان المحسوس على اللاّمحسوس، والمرئي على اللاّمرئي. العالم المرئي، بالنسبة إليهما، مستودع صور، يغرقان فيه ويكونان بدءاً منه رؤيا رمزية عن نفسيهما وعن العالم. ولم تعد للظاهر أهمية إلا بقدر ما يقود إلى الباطن. ورسالة الشعر، إذن، هي أن يفتح باباً على العالم الآخر الخفي، وأن يحرّك في الإنسان طاقاته التي تتجاوز المحسوس، طاقاته الخفية والأكثر غموضاً.

وكان شعر أبي تمام، على الأخص، الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية بالمعنى الجمالي، ويمكن أن نوجز ملامحها في ما يلي:

١ ـ استخدام الكلمات بطريقة أصبحت معها توحي بأكثر من

معنى، لأنه أفرغها من معناها المألوف. فلقد خلّصها من الحتمية وأسلمها للاحتمال. وهذا مما حيّر قراءه (سامعيه) وأدى الى الاختلافات في تفسير شعره.

٢ ـ غيّر النسق المألوف العادي لتركيب الكلمات. وهذا مما أدى إلى القول عن شعره بأنّه معقّد.

٣ ـ حذَف ولم يترك ما يدل على ما حذفه. وهذا مما أدى إلى اتّهامه بالغموض والصعوبة.

٤ ـ ابتكر معاني بعيدة وصيغاً غير مألوفة وسياقاً غريباً.

وأبو تمام يطمح في هذا إلى أن يكون شعره تأسيساً: تجاوزاً لما سبقه وبداية جديدة. لقد واجه العالم بموقف من يعيد طرح الأسئلة الأولى، ومن يحاول أن يحدس بما تشف عنه، ويرسم بالكلمات هذا الذي يمكن أن تشفّ عنه. لذلك لم يكن شعره استطراداً للكلام الأول، ولم يكن اندراجاً في تاريخ مرسوم. كان ابتكاراً يسلّم ما يبتكره إلى أفق بلا نهاية: كان أصلاً ـ بداية. كان تأسيساً للفروقات. والفرق لا ينشأ بحسب التقليد، وإنما ينشأ بحسب الإبداع. ينشأ بحسب اللاحق لا السابق. كان أبو تمام كمن يرى الحضور الشعري في عصره صنواً للموت، لأنه حضور الحتمي المألوف. لذلك حاول أن يخلق حضوراً آخر هو حضور المحتمل الغريب. ولهذا كان الغياب الكامل هو الذي يوحي له بالشعر. كان شعره، بتعبير آخر، نوعاً من كتابة الغياب، كتابة الحضور ـ الغائب والغياب ـ الحاضر. ومن هنا كان خطراً ـ **فكل تأسيس خطر**. ومن هنا نفهم ثورة التقليد عليه: فهو، كما وصفه التّقليديون، «ضد ما نطقت به العرب»، ولقد «أفسد الشعر»، ولئن كان «ما يقوله شعراً، فكلام العرب باطل».

هكذا اتخذت الحداثة عند أبي تمام بُعداً آخر هو ما يمكن أن نسميه بُعد الخلق لا على مثال. فهو لم يهدف كأبي نواس إلى المطابقة بين الحياة والشعر، بل هدف إلى خلق عالم آخر يتجاوز العالم الواقعي. لقد اشتركا في رفض تقليد القديم، لكن كلًّا منهما سلك في إبداعه مسلكاً خاصّاً.



من الخطابة إلى الكتابة

- ١ -

لا نقدر أن نحيط بنشأة الحداثة في المجتمع العربي، على الصعيدين: السياسي - الفكري - الاجتماعي، من جهة، والشعري من جهة ثانية، إلا إذا أدركنا معنى انتقال العرب من الخطابة إلى الكتابة، أو من الشفوية إلى التدوين.

الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة، نثراً وشعراً، هي كتابة القرآن، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة. هو، بمعنى آخر، نهاية البداوة وبدء المدنيّة. يمكن القول، تبعاً لذلك، إنه بداية المعاناة والمكابدة و«إجالة الفكر». القرآن إبداع للعالم بالوحي (من حيث أنه تصور جديد للعالم) وتأسيس له بالكتابة. فالكتابة هي وضع العالم - واقعاً وغيباً، صورة ومعنى، في نظام لغوي. هي، بكلام آخر، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص. والقرآن ليس شعراً ولا نثراً. وحين نجوِّز القول عنه إنه شعر، أو نثر نقول: إنه شعر لا كالشعر، ونثر لا كالنثر. والقرآن، من هذه الناحية، يتجاوز الأنواع الأدبية ويخلق نوعاً جديداً. لكن هذا النوع الجديد من الكتابة، إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم.

هـذه الكتابـة تأسيس: كـل كتابـة بعـدهـا لا تصـحّ إلا إذا كـانت خـروجاً عـلى قواعـد الخطابـة، وتأسيسـاً لقـواعـد جـديـدة، ـ إلا إذا طمحت إلى أن تكون هي كذلك تأسيساً. وقبل أن أمضي في تبيـان ما أذهب إليه في ما يتصل بتأسيس كتابة جديدة، سأعرض لتطور الكتابة ومفهومها.

نشأت الكتابة، مهنةً، مع تدوين القرآن. قد تكون موجـودة قبله، لكن لم يصلنا قبل القرآن كتاب مدوّن، بالعربية. المعنى الأول للكاتب في العـربية هـو المدوِّن أو النـاسخ. وهـذا هو المعنى نفسـه الذي سـاد أوروبا قبل القرن السادس عشر. يعرّف ليتريه Littré الكاتب في هذه الفترة بأنه «الذي يمتهن الكتابة للآخر». أما المعنى الثاني للكـاتب، أي المؤلف فنشـأ في أوروبـا بعـد القـرن السـادس عشر. ونشـأ في اللغـة العربية[١١]، في دمشق في القرن السابـع[١٢]. لكن الكتابـة بقيت مهنة: تدويناً أو نقلاً أو تصنيفاً. والكتابة بالمعنى الإبداعي ـ الحديث، لم تنشأ إلا في القرن الثامن. وقد وصلت إلى درجة عالية من النضـوج والتنوع مـع المتصوفـة من أمثـال النفَّـري[١٣]، ومـع التـوحيـدي[١٤]. ذلـك أن الكاتب، بالمعنى الحـديث، ليس المثقف، وليس كل من يؤلف وينشر. وإنمـا هو من يتمتـع بموهبـة الكتابـة ومن يكتب بشكل خـاص متميز. هو، بتعبير آخـر، من له أسلوب وشخصيـة في الكتابـة، يمنحانـه نبرةً خاصة وطابعاً خاصّاً: فرادةً تميزه عن غـيره. فالكـاتب، بالمعنى الـذي أقصده، هو من له رؤيا خاصة للعـالم، وطريقـة خاصـة في التعبير عن هذه الرؤيا.

هذه الكتابة نشأت إلى جانب الخطابة (الشعر) وفي معـزل عنها. ولم

تكن نشأتها نشأة تكامل مع الخطابة بل نشأة انفصال. ولم يكن هذا الانفصال في الدرجة (كما هو الشأن بين الخطابة والشعر)، بل في النوع. فالخطابة (الشعر) فطرية تقوم على البداهة والارتجال (العفوية في الاصطلاح المحدث)، أما الكتابة فكسبية تقوم على المعاناة والمكابدة، دون أن تعنيا أو تتضمنا التكلف أو التصنع.

بالغ بعض العرب في أهمية الكتابة من حيث هي صناعة فرضتها حياتهم الحديثة. يقول سعيد بن العاص، «من لم يكتب فيمينه يسرى». ويقول معن بن زائدة: «إذا لم تكتب اليد فهي رجل». وقيل كذلك: «لادِية ليدٍ لا تكتب»(١٥). وإذا كانت الكتابة ـ الصناعة، في هذا المستوى من الأهمية، فإن الكاتب أكثر أهمية من سائر الناس. يقول الزبير بن بكار: «الكتاب ملوك وسائر الناس سوقة»(١٦). ويقول ابن المقفع: «الناس أحوج إلى الكتاب من الكتاب إلى الملوك»(١٧).

غير أنهم لم يتنبّهوا إلى عمق مدلولها وإلى النتائج التي تترتب عليه، على الرغم من أن بعضهم فضّلها على الشعر(١٨). لقد أخذوا بها بوصفها ظاهرةً حديثةً تنافس الخطابة ـ الشعر، وتزاحمها وتحل محلها. وبعد نشوء الكتابة ورسوخها، صار النقاد يتحدثون عن نوعين من الكلام: الشعر والكتابة، أي الخطابة والكتابة، من حيث أن الخطابة صنو الشعر. فالعسكري يسمي كتابه «الصناعتين، الكتابة والشعر» وابن الأثير يسمي كتابه: «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر». ولا يقصد هنا من الكاتب جانب الصناعة أو المهنة، بل جانب الإنشاء، أي ابتكار أسلوب جديد، ومعانٍ جديدة.

- ٢ -

يقول القلقشندي:

١ - «الكتابة في اللغة مصدر كتب... ومعناها الجمع. يقال: «تكتّبت القوم إذا اجتمعوا، ومنه قيل لجماعة الخيل كتيبة... ومن ثم سُمّي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها إلى بعض».

٢ - «قال ابن الأعرابي: وقد تطلق الكتابة على العلم. ومنه قوله تعالى: «أم عندهم الغيب فهم يكتبون»، أي يعلمون. وعلى حد ذلك قوله ﷺ في كتابه لأهل اليمن حين بعث إليهم معاذاً وغيره: «إني بعثت إليكم كاتباً» - قال ابن الأثير في غريب الحديث: أراد عالماً، سمّي بذلك لأن الغالب على من كان يعلم الكتابة أن عنده علماً ومعرفة، وكان الكاتب عندهم قليلاً، وفيهم عزيزاً».

٣ - «أما في الاصطلاح فقد عرّفها صاحب مواد البيان بأنها صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها. ولم يبين مقاصد الحدّ ولا ما دخل فيه ولا ما خرج عنه. غير أنه فسّر في موضع آخر معنى الروحانية فيها بالألفاظ التي يتخيلها الكاتب في أوهامه وتُصور من ضمّ بعضها إلى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه، والجثمانية بالخط الذي يخطه القلم وتقيد به تلك الصورة وتصير، بعد أن كانت صورة معقولة باطنة، صورة محسوسة ظاهرة. وفسّر الآلة بالقلم، وبذلك يظهر معنى الحد وما يدخل فيه ويخرج عنه. ولا شك أن هذا التحديد يشمل جميع ما يسطره القلم مما يتصوره الذهن ويتخيله الوهم، فيدخل تحته مطلق الكتابة، كما هو المستفاد من المعنى اللغوي».

٤ ـ «إلا أن العرف في ما تقدم من الزمان قد خصّ لفظ الكتابة بصناعة الإنشاء حتى كانت الكتابة إذا أطلقت لا يراد بها غير كتابة الإنشاء، والكاتب إذا أطلق لا يراد به غير كاتبها. . . فأما تسميتها بكتابة الإنشاء فتخصيص لها بالإضافة إلى الإنشاء الذي هو أصل موضوعها، وهو مصدر أنشأ الشيء، إذا ابتدأه أو اخترعه على غير مثال يحتذيه».

٥ ـ «كتابة الإنشاء مستلزمة للعلم بكل نوع من الكتابة. . . لِما يحتاج إليه من التصرف في المعاني المتداولة، والعبارة عنها بألفاظ غير الألفاظ التي عبّر بها من سبق إلى استعمالها، مع حفظ صورتها وتأديتها إلى حقائقها. وفي ذلك من المشقة ما لا خفاء فيه على من مارس الصناعة، خصوصاً إذا طلب الزيادة والعلوّ على من تقدمه في استعمالها، أو حذا حذو رسوم المبرزين الذين ينتحلون الكلام ويوقعونه موقعه، مع مراعاة رشاقة اللّفظ، وحلاوة المعنى، وبلاغته ومناسبته، مع ما يحتاجه من اختراع المعاني الأبكار للأمور الحادثة التي لم يقع مثلها، ولا سبق سابق إلى كتابتها ـ لأن الحوادث والوقائع لا تتناهى ولا تقف عند حد».

٦ ـ «ومن هنا تنقّص الوزير ضياء الدين بن الأثير في المثل السائر المقامات الحريرية وازدراها، جانحاً إلى أنها صورة موضوعة في قوالب حكايات، مبنية على مبدأ ومقطع، بخلاف الكتابة فإن أهوالها غير متناهية. ولو روعي حال ما يكتبه الكاتب في أدنى مدة لكان مثل المقامات مرات» (صبح الأعشى ١ / ٥ـ ٥٥).

إن في هذه النصوص ما يدعو إلى تجاوز الكلام القديم ـ خطابةً وشعراً، وتجاوز الأساس الذي يقوم عليه وهو الأمية ـ الفطرة ـ

الارتجال ـ البداهة، وفيها إلى ذلك، ما يدفع إلى تفضيل النثر (الجديد ـ الناشيء) على الشعر (القديم ـ السابق)[19]. ومن هنا تؤسس هذه النصوص لعهدٍ جديدٍ من الكتابة، أعني من الشعر، دون أن يدري بذلك أصحابها، أو يقصدوا إليه.

ـ ٣ ـ

نوجز الأسس التي يقوم عليها هذا العهد الجديد في النقاط التالية:

١ ـ إذا كانت الكتابة «**جمعاً**» فإن الكلام غير المكتوب يظل «مبعثراً» لا ناظم له، ولا ثقة فيه. إنه «قول يُسْمَع». **والقول والسمع لا تهمها الكلمة بذاتها، بل يهمها وزن الكلمة**. لذلك ربما أحَلَّا مقطعاً وزنياً نسياه، محلّ مقطعٍ آخر يوازيه. وهذا ما شكا منه ذو الرمّة. وضمن هذا المنظور يحق لنا، بكل تأكيد، أن نتردّد في تَقْويم الشعر الذي قيل وسُمع، دون أن يُكتب ـ وهو هنا الشعر الجاهلي، هذا إذا لم يحق لنا الشك في صِحّة مُعْظمهِ أصلاً. إن إبدال كلمة بكلمة أو مقطع بمقطع، في البيت، يغيّر دلالة البيت ويغيّر سياقه. ومن ثم يصعب تقويمه ـ ويصعب اتخاذه نموذجاً فنيّاً. وبهذا المعنى يصبح من الصعب جداً القول إن الشعر الجاهلي **أصل ونموذج**. وبهذا المعنى كذلك تسقط جميع المقاييس والأحكام التي استندت إلى التسليم بأن هذا الشعر أصل ونموذج.

ثم إن لجمع الحروف على ورقة بيضاء، ولنوع هذا الجمع وكيفيته، بعداً فنّياً ـ إيحائياً، لا يمكن أن يعرفه الكلام غير المجموع. وهذا البعد جزء جوهري من الكلام ذاته. وهو بعد اكتشفته الكتابة الأوروبية

الحديثة منذ مالارميه، وأغنته السوريالية. واليوم يزداد غنًى في كتابة بعض الكتّاب المعاصرين.

٢ ـ **الكتابة علم، لا علم بالمعلوم وحسب، بل بالمجهول كذلك.** والكاتب في هذا المنظور «عزيز» نادر. ومن هنا امتيازه. والعلم نقيض الأمية التي كان الجاحظ يجعل منها المثل الأعلى، في الشعر، وفي امتياز العربي على غيره، وتفوقه.

وكون الكتابة علماً، **ينقلها من الانفعال والجزئية، إلى الفعل والإحاطة.** فلا يكفي، لكي تكتب، أن يعذّبك الألم، أو يهزّك الفرح، أو يثيرك الحنين. والبداهة والارتجال والفطرة لا تعني، بحدّ ذاتها شيئاً، فلكي تكتب، **يجب أن تعلم كل شيء** ـ أن تحسّ به وتدركه، وأن تحيط به. وفي هذا يكمن جانب من جوانب المعنى الحديث للكتابة.

٣ ـ **الكتابة صناعة «روحانية»**، أي أنها تجسيد بالحروف للصور الباطنة. والكتابة بهذا المعنى رؤيا، أولاً. وهي تقوم على هذه الرؤيا البدْئيّة. وفي ذلك ما يناقض المثال الشعري العربي السائد آنذاك، من أن الشعر احتذاء مثالٍ سابقٍ. الشاعر لا يرى، وإنما ينوّع في رؤيا المثال السابق. فهو محكوم بالتكرار، لأنه محكوم بالتقليد. **بينما الكتابة لا تكون إلا برؤيا شخصية متميزة.**

٤ ـ والكتابة **«إنشاء»** أي أنها اختراع على غير مثال. وهذه النقطة امتداد وتتمة للنقطة السابقة. وهي تؤكد الفرق بين الكتابة الناشئة، التي تتم على غير مثال، والشعر قبلها، الذي لا يُعْتَدُّ به إلا إذا قيل احتذاء على مثال سابق، كامل. **والإنشاء يلغي مفهوم الكمال الموجود في ما سبق، ويضعه في فعل الإنشاء ذاته. وبما أن الإنشاء، بطبيعته،**

حركة تجيء من المستقبل فإن الكمال موجود في المستقبل. والكاتب «يتقدم» نحوه، ولا «يعود» إليه.

٥ ـ الكتابة عمل شاق لا يعرفه إلا من مارسه. وهي عمل شاق لأنها إنشاء مستمر، خارج القوالب الجاهزة، ولأن هذا الإنشاء وليد «الأمور الحادثة التي لم يقع مثلها». وهذا نقيض الشعر في الماضي، الذي لم يكن يتناول إلا الحوادث التي وقعت، والحوادث التي تماثلت وتكررت، ولهذا كان يصف ولا يبتكر، وكان يعلّم ولا يوحي.

٦ ـ الكتابة لامتناهية شكلاً وموضوعاً، لأنها تواجه عالماً لا متناهياً. والشعر في الماضي كان محدوداً، لأنه كان يدور في عالم محدود، لا من حيث موضوعاته وحسب، بل من حيث أشكاله وإيقاعاته كذلك. فالشعر «محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود ومد المقصور، وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف، واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها وغير ذلك مما تُلجىء إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعةً لألفاظه»[٢٠]. وأن تكون المعاني تابعة للألفاظ، أمرٌ يتضمن شيئين: الأول هو أن المعنى محدود باللّفظ، أي بالشكل. ولما كان بذاته محدوداً، كان المعنى قليل الأهمية. ومن هنا الإلحاح على أن الشعر ليس في المعنى، بل في اللفظ. والشيء الثاني هو أن البيت الشعري قالب. ولا بد لكي يكتمل، من أن يمتلىء بالألفاظ الملائمة، وزنيّاً، لهذا القالب. وهذا يعني أن الألفاظ تابعة هي ذاتها، لقالب سابق جاهز ـ وبذلك يفقد الشاعر، بدئياً، حريته في اختيار الألفاظ وعددها ومن ثم يفقد حريته في إغناء المعنى. وهكذا بكون المعنى مفروضاً عليه، لأنه مفرغ في قالب مفروض عليه، وهو قالب يفرض بدوره ألفاظاً وعدداً معيّناً منها.

«والكلام المنثور لا يُحتاج فيه إلى شيء من ذلك، فتكون ألفاظه تابعة لمعانيه»[21]. وأن تكون الألفاظ تابعة للمعاني، أمر يتضمن الحرية البدئية في اختيار الشكل (الألفاظ والتراكيب والصيغ) الملائم لمعنى هو نفسه مستجد وغير سابق أو جاهز، لأنه وليد الحوادث الناشئة (التجربة) ويكون هذا المعنى لامتناهياً، لأنه نابع من تجربة غير متناهية، وبذلك يكون شكله لامتناهياً، ومن هنا تكون الألفاظ تابعة للمعاني.

وضمن هذا المنظور لا يقدر الكاتب أن يكتب إلّا إذا كان في نفسه، هو بالذات، معنى خاص - أي إلا إذا كان لديه ما يقوله. بينما الشاعر يستطيع في كل لحظة أن يملأ بألفاظ معينة قوالب معينة، دون أن يكون لديه، بالضرورة شيء يقوله - شيء يضيفه إلى ما سبقه. وهكذا نفهم كيف أن الشعر يسقط في التقليد والتكرار، وكيف حاول بعض النقاد أن يحصروا الشعر في التقليد والتكرار، وأن يربطوا مدى قيمته بمدى مطابقة المثال. ولعل قالبية الشعر التي تسهّل صناعته هي التي دفعت ناقداً كالعسكري ليقول في كتاب الصناعتين: «والذي قصَّر بالشعر كثرته وتعاطي كل أحد له حتى العامة والسفلة فلحقه من النقص ما لحق الشطرنج حين تعاطاه كل أحد»[22]. ويحاول صاحب الصناعتين أن يوفق بين الخطابة والشعر والكتابة فيقول: «ومع ذلك، فإن أكمل صفات الخطيب والكاتب أن يكونا شاعرين كما أن أتم صفات الشاعر أن يكون خطيباً كاتباً»[23].



العرب / الغرب

- ١ -

تتمثل البذور الثقافية الأولى لاتصال العرب بالغرب الأوروبي، تاريخيّاً، في ظاهرتين: الحضور الفرنسي في القاهرة بين ١٧٩٨ - ١٨٠٥، والبعثات إلى الخارج بدءاً من ١٨٢٦.

من الناحية الأولى، لم يؤثر الحضور الفرنسي في طراز التفكير وحسب، وإنما أثّر كذلك في طراز الحياة. أما من الناحية الثانية فقد أمضت البعثة الأولى في فرنسا خمس سنوات وكان رفعت رافع بدوي الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) ملحقاً بها بوصفه إماماً للبعثة. غير أنه كان من الذكاء والتفتّح بحيث أنه اغتنم فرصة وجوده في باريس، وتابع دراسةً شبه منتظمة كأي طالب. وهكذا تعلّم اللغة الفرنسية، وقرأ كثيراً من الأدب والفكر اليونانيين، بالإضافة إلى قراءة راسين، وفولتير، وروسو، ومونتيسكيو.

أما الأفكار الجديدة التي نتجت عن ذلك فقد عرضها في بعض مؤلفاته، بعد عودته، وأهمها كتاباه الأساسيان: «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» (١٢٥٠هـ / ١٨٣٤م)، «مناهج الألباب المصرية في

مناهج الآداب العصرية» (١٢٨٧هـ / ١٨٧٠م).

ويؤكد الكتاب الثاني على:

أ ـ ضرورة اشتراك الشعب في الحكم، وضرورة تربيته من أجل هذه الغاية، وخاصة من الناحية السياسية.

ب ـ الشرائع تتغير بتغير الظروف، مما يعني تفسير الشريعة الإسلامية تفسيراً يتفق مع حاجات العصر.

ج ـ التشديد على فكرة الوطن، وأهمية الحدود الجغرافية في تحديد شخصيته. والقول إن الوطن محبة وإنه أساس الفضائل، والتشديد، بنتيجة هذا كله على فكرة الأمة. وهكذا يربط الأمة بالأرض.

د ـ ضرورة دراسة العلوم الحديثة، بحيث يتساوى في ذلك الفتيان والفتيات. لكن دون أن تعني هذه الدراسة حشو الذهن بالمعلومات بل يجب أن تُعنَى بفهم الحقائق الكامنة وراءها، والمناهج التي تسيّرها.

هـ ـ ربط التغير بالحرية. وهو بقدر ما يشدّد على أهمية الأول يشدّد على أهمية الثانية.

وخلاصة هذه الأفكار أن الطهطاوي يؤكد عدم التعارض بين الموروث العربي والمدنيّة الحديثة، فهو يوفق بين الدين والحضارة. وجميع ما كتبه في هذا الصدد محاولة للإجابة عن هذا السؤال: كيف يمكن للمسلم أن يتبنى حضارة العالم الأوروبي الحديث دون أن يتخلّى عن دينه؟

أما في الكتاب الأول، فيروي الطهطاوي قصة اللقاء بين العرب والغرب، استناداً إلى تجربته. يبدأ أولاً، فيقارن بين «البلاد الإفرنجية» و«البلاد الإسلامية»، قائلاً: «البلاد الإفرنجية قد بلغت أقصى مراتب

البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية، وما وراء الطبيعة، أصولها وفروعها، ولبعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها... غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم، ولم يسلكوا سبيل النجاة، ولم يرشدوا إلى الدين الحق، ومنهج الصدق. كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها، وفي العلوم العقلية، وأهملت العلوم الحكمية بجملتها، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه، وجلب ما تجهل صنعه». (ص١٤٧، طبعة حجازي).

ويسوّغ الطهطاوي السفر إلى البلاد الغربية والتعلم منها بأحاديث نبوية تحض على طلب الحكمة، أيّاً كان صاحبها، سواء كان وثنيّاً أو كافراً. إذ «حيثما أمن الإنسان على دينه، فلا ضرر من السفر، خصوصاً لمصلحة مثل هذه المصلحة» (المصدر نفسه).

ثم يذكر «العلوم والفنون المطلوبة، والحرف والصنايع المرغوبة» والتي هي «إما واهية في مصر أو مفقودة بالكلية»، فيقول إنها قسمان: قسم عام للتلامذة: الحساب، الهندسة، الجغرافيا، التاريخ، الرسم. وقسم خاص وهو عدة علوم يصنفها في خمسة عشر نوعاً، أولها: «علم تدبير الأمور الملكية» وتتفرع عنه فروع أهمها علم الحقوق أو النواميس، وعلم الاقتصاد، وعلم أحوال البلدان، وعلم تدبير المعاملات. والثاني علم تدبير العسكرية، والثالث علم القبطانية والأمور البحرية. ثم علم السفارة، وفن المياه (الري)، والميكانيقا، والهندسة الحربية، وفن الرمي بالمدافع (الطوبجية)، وعلم الكيمياء، وفن الطب، وعلم الفلاحة، وعلم الطبيعيات، وصناعة النقاشة وحفر الأحجار، والطباعة، وأخيراً فن الترجمة.

غير أن هذا الانفتاح على الصعيد العلمي، والإعجاب بالفرنسيين وببعض أخلاقهم التي تشبه الأخلاق العربية، «كالعرض والحرية والافتخار» و«المروءة وصدق المقال» (ص ٤٠٢ ـ ٣، ٤٠٥)، يقابلهما انغلاق ونفور، على الصعيد الديني.

ففي كلامه على إقامة البعثة في مرسيليا، في طريقها إلى باريس، أشار إلى بعض المسلمين الذين «خرجوا مع الفرنساوية مع خروجهم من مصر» فقال إن منهم «من تنصّر والعياذ بالله»، ووصف امرأة مسلمة بأنها «تنصّرت وماتت كافرة» (ص١٨٩).

ويصف الفرنسيين، على الصعيد الديني، فيقول: «ومن عقائدهم القبيحة قولهم إن عقول حكمائهم وطبائعهم أعظم من عقول الأنبياء وأذكى منها. ولهم كثير من العقائد الشنيعة، كإنكار بعضهم القضاء والقدر» (ص ٢١٣).

لكن هذا لا يمنعه من القول، على الصعيد المدني، إن «القانون الذي يمشي عليه الفرنساوية... فيه أمور لا ينكر ذوو العقول أنها من باب العدل (...) وغالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى، ولا في سنّة رسوله، صلى الله عليه وسلم...»، ومع ذلك فإن عقولهم حكمت «بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد» و«انقادت الحكام والرعايا لذلك، حتى عمرت بلادهم، وكثرت معارفهم، وتراكم غناهم، وارتاحت قلوبهم، فلا تسمع فيهم من يشكو ظلماً أبداً. والعدل أساس العمران».

وكأنّه هنا يقول إن الشعوب تقدر أن تحقق العمران والتقدم والعدالة استناداً إلى العقل، ودون حاجة إلى الدين.

غير أنه يتكلم في موضع آخر على هذا القانون فيرى، من جهة، أن فيه أشياء كثيرة تشبه ما في «بلاد الإسلام»، فإن «ما يسمونه بالحرية ويرغبون فيه، هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والإنصاف، وذلك لأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوي في الأحكام والقوانين» (ص ٢٣٧)، ثم «أن شريعة الإسلام التي عليها مدار الحكومة الإسلامية مشوبة بالأنواع الثلاثة المذكورة لمن تأمّلها وعرف مصادرها ومواردها» (ص٣٤٥) ويعني بهذه الأنواع: الملكية المطلقة، والملكية المقيدة بالقانون، والجمهورية. ومن جهة ثانية، يقول عن الفرنسيين، في صدد هذا القانون بأن «أحكامهم القانونية ليست مستنبطة من الكتب السماوية، وإنما هي مأخوذة من قوانين أُخَر، غالبها سياسي وهي مخالفة بالكلية للشرائع». ويختم مستشهداً بهذين البيتين:

من ادَّعى أنَّ له حاجةً … تُخرجه عن منهج الشَّرْعِ
فلا تكونَنَّ له صاحباً … فإنه ضرٌّ بلا نفع.

(ص ٢٤٣)

وحين يتحدث عن الفكر الفلسفي الفرنسي يقول: «من المعلوم أن المعرفة بأسرار الآلات أقوى مُعينٍ على الصناعات، غير أن لهم (أي الفرنسيين) في العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، (...) وإنما نقول هنا إن كتب الفلسفة بأسرارها محشوة بكثير من هذه البدع (...) فحينئذ يجب على من أراد الخوض في لغة الفرنساوية المشتملة على شيء من الفلسفة أن يتمكن من الكتاب والسنّة، حتى لا يغترّ بذلك، ولا يفتر عن اعتقاده، وإلا ضاع يقينه».

ويعبّر، شعراً، عن تردده هذا بين مدح الفرنسيين علميّاً، وذمّهم، دينيّاً، فيقول:

أيوجد مثل باريسٍ ديارٌ	شُموس العلم فيها لا تغيب؟
وليل الكفرِ ليس له صَباحٌ	أما هذا وحقّكم، عجيب؟

(ص ٢٩٦ - ٢٩٧)

يتضح ممّا تَقدّم أن الطهطاوي ينظر إلى التمدن من موقع الإيمان المطلق، المسبّق، بالدين الإسلامي وصحته، فاصلاً، في ذلك بين «العلم» و«الدين». وهو يرى، تبعاً لذلك، أن معرفة «الآلات» التي يتمّ بها تحسين الحياة والعمران، ويتم التمدّن، إجمالاً، لا تتناقض مع الدين، بل إنّه، على العكس، يحثّ على هذه المعرفة. وعلى هذا يجب على المسلم طلب هذه المعرفة، والسعي إليها، حتى وإن كانت لدى غير المسلمين، أي «الكافرين». لكن يجب، بالمقابل، صدُّ جميع الأفكار التي تفسد الدين، ورفضها.

هناك، إذن، على مستوى تحسين الحياة، إمكانٌ لِلتّوفيق بين الدين والعلم. غير أن هناك انفصالاً كاملاً بينهما، على مستوى النظر إلى الله والوجود والآخرة.

وهكذا لا نرى عند الطهطاوي شيئاً جديداً يضيفه، نظريّاً، إلى الموقف التوفيقي الذي وقفه الفلاسفة العرب القُدامى، وخصوصاً ابن رشد، وأكدوا فيه على الوحدة بين الدين والفلسفة. بل إن ابن رشد كان أكثر عمقاً، وأكثر بُعداً في التحليل العقلي، وأكثر جذرية.

وفي هذا يمثل الطهطاوي نموذجاً لفكر «النهضة»، الذي ساد الحياة العربية «الحديثة»، على مستوى النظام ومؤسساته.

- ٢ -

ولّد اللقاء مع الغرب، على الصعيد الأدبي، موقفاً نقديّاً يتمثل في أربعة مبادىء:

أ ـ المبدأ الأول يتصل بالموضوع أو المضمون، وخلاصته أن الحياة الجديدة التي يحياها الشاعر العربي أنتجت مشكلات جديدة. ولهذا فإن عليه أن يعيَ هذه المشكلات ويشتق موضوعاته منها، ويترك من ثم الموضوعات التقليدية الموروثة. وبناءً على ذلك يدعو الشميّل مثلاً، الشعراء (مجموعة شبلي الشميّل، الجزء ٢، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥) العرب إلى التخلي عن الموضوعات القديمة، المدحية الاستجدائية وغيرها، والالتزام بالمبادىء الاجتماعية والفلسفية المادية.

كذلك يدعوهم أمين الريحاني (١٨٧٦ ـ ١٩٤٠) إلى أن يعنوا بما يسميه «الحقائق الكونية والبشرية»، وينبذوا الموضوعات التقليدية ـ ذلك أن الشعر العربي لم يعد «في مجمله غير أصداء لأصوات الشعراء الماضية وأشباح لألوانه وأشكاله» (أنتم الشعراء، الوصية ٥).

ب ـ والمبدأ الثاني يتصل بطريقة التعبير. فإذا كانت المشكلة تغيّرت، فإن على الشاعر أن يغيّر طريقة تعبيره. فلا يمكن التعبير عن «مضمون» جديد «بشكل» قديم. فتغير «المضمون» يستدعي، إذن، تغيّر «الشكل».

وقد اقتصرت الدعوة إلى تغيير الشكل على مجرد التحرر من أشكال النظم التقليدية ـ وبخاصة التحرر من القافية. وتضمن ذلك إمكان الكتابة الشعرية بطريقة جديدة غير طريقة الوزن، وهي ما سمّاها أمين الريحاني بطريقة، «الشعر الحر الطليق». ومميزات هذه الطريقة هي،

كما يقول: التحرر من القيود، والطواعية في اشتمالها على الخيال والفلسفة، والغرابة والجدة.

وهذه الطريقة تلتمس مقياسها ومصدرها في الشعر الأوروبي.

ج - والمبدأ الثالث يتصل بتعريف الشعر. فتعريفه في الماضي كان تابعاً لأغراضه وأشكاله، وبما أن هذه الأغراض والأشكال قد تغيّرت، فإن تعريفه يجب أن يتغير.

وهكذا يدعو جرجي زيدان إلى وضع تعريف جديد للشعر العربي، فتعريفه القديم تعريف للنظم لا للشعر، أو هو كما يعبّر تعريف الشعر «**بلفظه لا بمعناه**» بينما يجب أن يعرّف «**بمعناه لا بلفظه**»، كما هي الحال في أوروبا. وإذا قبلنا ذلك يصبح الشعر العربي، كالشعر الأوروبي، منظوماً ومنثوراً، ويصبح الأساس في الشعر «الخيال الشعري أو المعنى الشعري»، ومن الضروري في ذلك أن يفيد الشاعر العربي من تجربة إخوانه الشعراء السريان الذين كتبوا الشعر وزناً بلا قافية، أو مقفّى بلا وزن. (الهلال، سنة ١٩٠٥، ص٩٧، سنة ١٩٠٦، ص٣٥٤).

ويعبّر عن أفكار زيدان، بشكل أكثر دقة، **توفيق إلياس** بقوله:

١ - القافية والوزن أثر من آثار اختلاط الشعر بالغناء والموسيقى (الهلال، سنة ١٩٠٩، ص ١٦٠).
٢ - التطور اقتضى فصل هذه الفنون، وهكذا نشأ الشعر المنثور.
٣ - الشعر، إذن، «**أمر وراء الكلام**»، ولهذا تمكن كتابة الشعر «**بالكلام مطلقاً**».

د - وينبثق المبدأ الرابع عن المبادىء الثلاثة الأولى، وخلاصته أن علينا أن نغيّر النظرة إلى الشاعر، فلم يعد الشاعر من يكتب القصيدة

تلو الأخرى، دون رؤيا للعالم أو موقف منه، بحيث يجيء شعره مجموعة من الانفعالات، أو وصفاً للأحداث دون رابط رؤياوي وجمالي يربط فيما بينها، ويوحّدها، بل الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا، أي من له رسالة كما يعبر جبران. ومن لا رسالة له، ليس شاعراً.

وقد تجلّى هذا المفهوم، على نحو خاص، عند جبران خليل جبران.



البارودي أو «النهضة» / «الحداثة»

- ١ -

يرى معظم النقّاد المعاصرين، خصوصاً أولئك الذين درسوا الشعر العربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين أن محمود سامي البارودي (١٨٣٨ ـ ١٩٠٤) هو بداية «النهضة» وشاعرها الأول.

ويحسن، في دراسة موقع البارودي من النهضة والحداثة، ودوره فيها، أن نبدأ بتحليل الأسس التي استند إليها هؤلاء النقّاد في رأيهم هذا. لذلك يحسن أن نقدم نماذج من أحكامهم.

أ ـ يقول مصطفى صادق الرافعي: «. . . أما نمط البارودي في النظم، فهو غاية ما دارت له الألسنة: عذوبة تكاد تُرشف، وجزالة تلعب بالنفس، وسلاسة يستريح في ظلها القلب وتستنشق نسيمها الكبد. . .» (المقتطف، مجلد ٣٠، الجزء ٣، مارس ١٩٠٥).

ب ـ ويقول شكيب أرسلان: «أشعر الشعراء عندي هو محمود سامي البارودي ثم شوقي ثم حافظ، وهؤلاء الثلاثة في هذا العصر هم السابقون في حلبة الشعر، الفائقون في إجادته. بل هم أشبه بالثلاثة الماضين: أبي تمام الشعر، ومتنبيّه، وأبي عبادته، بل هم اليوم

لات الشعر وعُزّاه ومناته، والذي رجحت لهم على غيرهم بيّناته . . .» (مجلة سركيس، السنة الثانية، العدد ١٣، نوفمبر ١٩٠٦، وانظر: محمود سامي البارودي، شاعر النهضة، للدكتور علي الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩ ص ٤٠٧).

جـ ـ **ويقول خليل مطران عنه**: «نسيج وحده، ونادرة الزمان. على أن أحسن ما في شعره **الصياغة**، بها سما إلى منتهى الإجادة، وبرّز على المتقدمين فضلاً عن المتأخرين . . .

ومن هذا الكلف الشديد، باللفظ والأسلوب التركيبي، نشأ عنده أحياناً فتور عن الإغراب في المعاني، وحرص على المألوف من طريقة النظم، ولكنها لا ينتقصان شيئاً من مزية قريضه . . . وبهذا كان نظمه غاية الغايات في التصور إتقاناً وإحكاماً، وآية من الآيات في التعبير رقة وانسجاماً». (الجوائب المصرية، عدد ٥٧٢، تاريخ ١٩٠٤/٢/١٥).

ويقول مطران أيضاً: «أما شعر البارودي فهو بجملته، صناعة لا تُنَافَسُ بقديم ولا حديث، مع **ابتكار قليل**، وإحساس فيّاض. اختار له أحسن أساليب العرب، وأفصح ألفاظهم، وتغنّى بها على وحي نفسه . . . فمثل قارئه مثل سامع المنشد البارع، لا يبتئس حين يلتبس عليه فهم الألفاظ إذا استمر النغم في نظامه وإتقانه، بل يستمر في طربه، ويترقّى فيه، إلى أن يخلق لنفسه شجوناً حيث تفوته شجون الأقوال المنشدة. كان ذلك مذهبه في الشعر، وتلك غايته.

ولا ننس له فضلاً جديراً بالذِّكر الخاص، وهو أنه أول شعراء البعثة الحديثة، بمعنى أنه **أول من ردّ الديباجة إلى بهائها وصفائها القديمين**، . . . فإنك لتجد الواحدة من قصائده ذاهبة صعداً إلى عهد

أرقى أزمنة العرب، فهي كالجبال الشامخة، وحولها القصائد الأخر كالأركان المقامة من حجارة أطلال بلا اختيار ولا نسق ولا هندام . . . فشعره إنما هو شعر الصناعة والإيقاع». (المجلة المصرية، السنة ٣، عدد ١٤، ص ٤٢٩ - ٤٣١، سنة ١٩٠٩).

د - ويقول **محمد حسين هيكل**: «. . . فكان شعره في عصره جديداً كله: كانت محاكاته الأقدمين جديدة، وكانت معارضته إياهم جديدة، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة». (مقدمة ديوان البارودي: ١/ ٣٠). ذلك أنه كان «قمة عالية لم يبلغ شأوها مثيل لها في عصره ولخمسة قرون سبقته، فقد خرج على الناس، بثقافة أدبية لم يألفوها من شعرائهم، وبأغراض لم يعرفوها عنهم، وديباجة لم يسمعوها في إنشادهم، ورصانة انقطع عهدهم بها من أمد بعيد، وبلاغة تأخذ بالنفس، وتمتلك الأفئدة». (محمود سامي البارودي، شاعر النهضة، للدكتور علي الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩، ص ٤٠٦).

هـ - ويقول **محمد مندور**: «وهذا الشاعر العظيم وإن يكن قد تخيَّر لشعره الثوب التقليدي، إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال، واستطاع أن يُخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قص أحداث عصره بحيث يمكن القول إن هذه الدِّنان القديمة لم تزد شعره إلا قوة وجلالاً». (الشعر المصري بعد شوقي، ج ١، ص١ - ٢، ١٩٥٥).

و - ويقول **عباس محمود العقاد** عنه: «صاحب الفضل الأول في تجديد أسلوب الشعر وإنقاذه من الصناعة، والتكلف العقيم، ورده إلى

صدق الفطرة وسلامة التعبير» (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص ٢٢).

- ٢ -

لا نناقش هنا التناقضات التي وردت في هذه الأحكام، حيث يبدو أن ما يراه بعضها نقيصةً، يراه بعضها الآخر ميزةً، خصوصاً في ما يتعلق بمسألة «الصناعة»، وإنما نكتفي بأن نستخلص من هذه النماذج في تقويم شعر البارودي ما نراه مفيداً في سياق هذا البحث. ويبدو لي أن هذه الأحكام تصدر، في المقام الأول، عن وضع نفسي - قومي. فقد خُيِّل لهؤلاء النقاد ومن جرى مجراهم بين قراء الشعر، أن البارودي يمثل في شعره:

أ - جلال القديم وفطرته،
ب - «الروح العربية الخالدة»،
جـ - اليقين الكامل باستمرار المجد العربي القديم،
د - الدليل الكامل على أن الحاضر سيتبدد أمام نور الماضي التليد،
هـ - الثقة الكاملة بالتراث العربي والشخصية العربية.

لكن لهذا الوضع النفسي - القومي، ما يواكبه على الصعيد الفني، ويتمثل في ما يلي:

أ - «الصياغة المتقنة»،
ب - «مجاراة القدماء ومحاكاتهم»،
جـ - «الاعتراف بالقدماء على أنهم أنبياء الشعر» ومن ثم الاعتراف بأنه «لا بد من متابعتهم والاستمداد من مناهلهم».

د ـ «احترام القيود القديمة من القواعد النحوية والبلاغية والألفاظ والوزن»،

هـ ـ «عدم التعقيد في الأسلوب».

و ـ «تمثل أفكار القدماء وصورهم وعواطفهم أيضاً، لأن العاطفة في نظرهم منشؤها الطبيعة، والطبيعة ثابتة لا تتغير، ومن ثمّ لا مجال لتغيير العواطف، فالأدب الكلاسيكي (الاتّباعي) السليم هو ما التزم عواطفَ الأقدمين». (الحديدي، ص ٤٠٨).

تعود، إذن، تسمية البارودي بـ «شاعر النهضة» إلى:

أ ـ تقويمه بالقياس إلى ما سمّي بـ «الفترة المظلمة» أو «عصر الانحطاط»،

ب ـ تقويمه بالقياس إلى الارتباط بالقديم ارتباطاً إحيائياً.

جـ ـ تقويمه بالقياس إلى حركة النهوض السياسي ـ الثقافي: التخلص من الاستعمار العثماني، والانفتاح على ثقافة الغرب والإفادة منها في تطوير الحياة العربية.

د ـ تقويمه بالقياس إلى ما سمّوه بالتوكيد على «الروح العربية»، مقابل الاتجاهات العثمانية ـ التركية.

يمكن أن نردَّ هذا كله إلى أسبابٍ نوجزها في ما يلي:

أ ـ السّبب القومي: فقد كان وجود شعر يذكّر العرب بتراثهم الشعري القديم، في مناخ الظلامية العثمانية، سبيلاً إلى الاعتزاز بالذات من جهة، وإلى الشعور باستمرار هذا التراث وتفوقه من جهة ثانية، وإلى الوعي بأن العرب شخصية متميزة لا يمكن أن تُقهر أو تُطمس. وكان في شعر البارودي ما يحقق، من وجهة النظر التقليدية، هذا كله.

وكان في مثل هـذا الشعر استعـادة للتراث العربي الشعـري، تُشعر العربيَّ، إزاء الغرب، بأن له أدبـاً خاصّـاً يضاهي أدب الغـرب. وهو لـذلك ليس في حـاجة إلى الغـرب، من الناحيـة الأدبية، وإن كـان في حاجة إليه من الناحية العلمية.

ب ـ **الفصاحة، بوصفها خاصيّةً عربية**: وكان شعر البارودي أيضاً استعـادةً للفصاحـة العربيـة، بشكلها الكـلاسيكي، **مما جعـل العـربي** يعتقد أنه شعر يقضي على ما سمّته النـظرة التقليديـة **بالـركاكـة**، في ما يتعلق بالنتاج الشعري الذي حاول أصحابه فيه أن يتخلصوا من تقليد النـماذج العربيـة القديمـة، وأن يستمدوا أشكـالاً جديـدة من التجربـة الشعـرية في الغـرب، وأنه، بـالتالي سبيـل إلى التخلص من الركـاكـة الثـانية ـ ركـاكـة الابتـذال الـذي سـاد في الفـترة التي سمِّيت بـالفـترة المـظلمة، والتي بـدأت بسقوط بغـداد سنة١٢٥٨ . فهـذه الفترة مليئـة بشعر مصنوع متكلّف فقـد شرارة الإبداع، وخضـع للتصنيع اللفـظي والبديعي والشكلي. ونشأ فيها، إلى ذلـك، ميل لهجـر اللغة الفصحى والكتابة باللغة العامية أو الدارجة.

جـ ـ المحاكاة: وترى النظرة التقليـدية السـائدة أن للشعـر العربي، كما استقر في الجاهلية عـلى الأخص، خصائص مـطلقةً لا تتغـير، وأن مهمـة الشعراء الـلاحقـين هي التمسـك الكـامـل بهـذه الخصـائص: الديباجـة القويـة، جزالـة اللفظ، متانـة العبارة، العمـودية الخليليّـة، والعمودية الشعرية، ورأت في شعر البارودي نموذجاً قـويّاً يحـاكي هذه الخصائص، خصوصاً أن البارودي:

١ ـ قرأ الشعر العربي القديم وحفظه،

٢ ـ فهم مقاصده وتبينّ مواقع الجمال فيه،

٣ ـ رواه ـ أي تمثلت ذاكرته، ألفاظه وتراكيبه،
٤ ـ هكذا تكوّنت سليقته، وهكذا يجب أن تتكون سليقة الشاعر،

٥ ـ إذ، بهذه الطريقة وحدها، يتأصل في العروبة، وفي اللغة العربية بخصائصها اللفظية وتركيبها، وتتكون ذاكرته الشعرية: ألحاناً وأنغاماً وصوراً وتراكيب، فتصبح ينبوعاً جاهزاً، ولا يبقى عليه في كتابة الشعر، إلا أن يتذكر جيّداً، أي أن يغترف من ماء هذا الينبوع عفويّاً، دون جهد أو دون تكلف.

نضيف إلى ذلك أنه استعاد النسق القديم للقصيدة: أ ـ الافتتاح بالغزل أو النسيب، ب ـ ذكر المفاوز التي قطعها الشاعر، ج ـ ذكر الركائب التي أنضاها والأهوال التي تجشّمها، د ـ الخروج إلى المقصود.

بالإضافة إلى أنه كذلك استعاد نهج الأوائل:

أ ـ انفراد كل بيت، بإفادته في تركيبه، كأنه كلام وحده مستقل عمّا قبله وعمّا بعده،

ب ـ الاستطراد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بشكل يجعل المقصود الأول متناسباً بمعانيه مع المقصود الثاني، وهكذا تباعاً، لكي لا يحدث أيّ تنافر في هذه النقلة.

ج ـ متانة النسج، وبلاغة الأسلوب (مجرى الكلام وسياقه) بحيث لا يحدث انغلاق في المعاني، بل تكون قريبة المأخذ واضحة.

ويحدد البارودي نفسه فنه الشعري، مستعيداً التحديدات القديمة، فيقول إن خير الشعر «ما ائتلفت ألفاظه، وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف، بريئاً من عشوة

التعسف، غنيّاً عن مراجعة الفكرة. فهذه صفة الشعر الجيد». (مقدمة ديوان البارودي، ج١، ص٣).

هـ ـ الإحياء أو البعث: يُضاف إلى هذا كلّه أنّ النظرة التقليدية رأت أن شعر البارودي: «**باعث للقديم من مرقده**، مزّق عنه أكفانه التي احتوته مئات السنين، وأزاح عنه ذيول النسيان، وتغنّى بأنغامه القديمة الخالدة في الأذهان والموروثة مع الزمن، فسمع منه أبناء عصره وكأنهم يسمعون للمتنبي والبحتري أو الشريف، والنابغة أو عنترة بن شداد، فطربوا لنشيده وأخذتهم النشوة من سماع قصيدة، **ووصلهم بالمجد** الذي ظنّوا أنهم فقدوه **ونقلهم إلى حال يتوهمون معها أنهم** قاب قوسين من المكانة التي وصل إليها جدودهم السابقون. **وعادت إليهم الثقة في لغتهم** ـ لغة القرآن ـ وأيقنوا أن قوّتها باقية على الزمن، وأن العيب لم يكن فيها حين ظنّوها قد احتضرت، واكتشفوا أن العيب كامن فيهم وفي ثقافتهم التي قصروها على أساليب المتأخرين، وفي أذواقهم التي أفسدتها الصناعة والتكلف، وفي قرائحهم التي أجْدبها فقد الشعور بالكرامة القومية والإنسانية في عصور الظلم والاستبداد التركي. وما وفّق له البارودي من هذا البعث لا يزال حتى اليوم يُذكر له على أنه **أعظم** تطور حدث في حياة الشعر العربي في عصرنا الحديث». (الحديدي، ص ٤٠٧)[٢٤].

ـ ٣ ـ

سبقت ما سُمِّي بـ«عصر النهضة» فترة سميت بالفترة المظلمة. وتبدأ منذ سقوط بغداد في غزو هولاكو سنة ١٢٥٨، كما يتفق الجميع لكنهم يختلفون حول تاريخ نهايتها:

أ ـ تنتهي سنة ١٧٩٨ (دخول نابليون مصر).
ب ـ تنتهي في أواخر القرن التاسع عشر.
ج ـ تنتهي بإعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨.
د ـ تنتهي بانتهاء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤.

استمرت هذه الفترة، إذن، حوالى خمسة قرون ونصف القرن على أقل تقدير، وحوالى ستة قرون ونصف القرن في أكثر تقدير. ولا شك أنها كانت فترة مظلمة من النواحي الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. فهل كانت حقّاً فترة مظلمة من الناحية الأدبية ـ الشعرية أو الثقافية، بعامة؟

إن تسمية هذه الفترة بالمظلمة تشير إلى أن ثمة مقياساً في ذهن من سمّاها، للفترة المضيئة. وهذه الفترة المضيئة هي من جهة ما سُمّي بعصر النهضة، ومن جهة ثانية هي الفترة أو الفترات التي سبقت الفترة المظلمة.

لا شك أن الشعر العربي تراجع في هذه الفترة المظلمة عما كان عليه سابقاً. وقد تراجع، على الأخص، كميّاً. لكننا نجد، مع ذلك، حركة شعرية مهمة تستمر طولَ هذه الفترة، دون انقطاع. ولعلّ في دراسة هذه الحركة ما يفرض علينا أن نعيد طرح القضايا المتعلقة بعصر النهضة، طرحاً مغايراً لما هو مألوف.

والسؤال الأول في هذا الصدد هو: هل نقيس تقدم الحركة الشعرية بفهمها روح العصر والتعبير عنها، أم بعودتها إلى أصل ثابت ومحاولة تقليده أو الاحتذاء به؟ وهل انحطاط الشعر ناتج عن رفض هذه العودة ورفض التقليد؟ وللإجابة عن هذين السؤالين لا بدّ أولاً من أن نلقي نظرة على النتاج الشعري في تلك الفترة التي سمّيت بالمظلمة.

فما خصائص هذا النتاج؟

أولاً : ـ من ناحية الاستمرار، لم تتوقف كتابة الشعر بين ١٢٥٨ و١٨٥٠ (٦٥٠ هـ ـ ١٣٠٠ هـ تقريباً) بالإضافة إلى استمرار الحركة الفكرية، ممثلة بابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) وابن منظور (ت: ١٣١١) وابن بطوطة (١٣٠٤ ـ ١٣٧٧). الأول أنشأ علم الاجتماع، والثاني وضع أكمل موسوعة في اللغة، والثالث أسّس أدب الرحلة.

ثانياً ـ هذا الشعر كان ذا طابع مدينيّ حضري: اللهو، الترف، التأنق اللفظي الملائم للترف واللهو.

ثالثاً ـ وكان ذا طابع صنعيّ. والمصنوع، في رأي ابن رشيق، «أفضل من المطبوع». وقام هذا الشعر على مسايرة العصر وأهل العصر، وعلى الكلام المأنوس والمعاني السهلة. أصبح الشاعر كصاحب الصوت المطرب يستميل الناس، كما يعبّر ابن وكيع التنيسي، ونشأت القصيدة ـ الأغنية الخفيفة التي توفر لذة الحواس.

رابعاً ـ تطورت لغة القصيدة، سواء من حيث بنيتها الشكلية (إيقاعات مختلفة ضمن بنية واحدة) أو من حيث استخدام اللغة العامية وأنواع تعبيرية أخرى (الموشح، الدوبيت، الكان كان، الزجل، المواليا).

خامساً ـ أخذت القصيدة تتحول إلى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدد، مما مهد لوحدة القصيدة.

سادساً ـ التركيز على عالم الأشياء، ووصف جزئيات الحياة اليومية.

هكذا يبدو أن شعر هذه المرحلة يسير في اتجاه الصنعة الفنية إلى

حدودٍ لم يعرفها الشعر سابقاً. لكنه عكس، بالمقابل عالم المدينة الناشئة وحساسيتها، وأصبح مُشاكِلاً للعصر.

وقد تكون فترة الانحطاط انحطاطاً بالقياس إلى شاعر عظيم كأبي تمام، أو أبي نواس، أو المتنبي، أو امرىء القيس، لكنها بكل تأكيد ليست انحطاطاً بالقياس إلى البارودي.

إنها، على الأقل، حققت تطويراً أساسيّاً في بنية **القصيدة**، وفي **اللغة الشعرية**. أما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير، وعاد إلى الأشكال القديمة.

لا شك في أن لشعر البارودي دوراً إحيائيّاً، بمعنى أنه **إعادة مُتقَنة** للماضي. وقد يكون لهذا الإحياء أهمية وطنية ـ سياسية، من حيث تعزيز الثقة بالنفس، ودفعها إلى الثبات في وجه العدو، أو النضال ضده. ويمكن القول، على هذا المستوى، إنه كان لشعر البارودي دور بارز في **التوعية الوطنية**.

لكن هذا الدور ليس **شعريّاً** بالمعنى الخاص للكلمة، وإنما هو **تاريخي**. وقد يستوي في هذا الدور التاريخي مع النثر الأدبي، أو مع الفكر، بشكل عام. وتقويم نتاج البارودي هنا، إنما هو تقويم **لتاريخيته، لا لفنيته**.

الشعر يقوّم **بخصوصيته** الفنية، أي من حيث هو طريقة خاصة في التعبير، تتميز عن النثر الأدبي، وعن النثر الفكري. فأن يتناول الشعر الموضوعات الوطنية، لا يعني بالضرورة أنه شعر جيد، فنيّاً. فالموضوعات أيّاً كانت لا أهمية لها، سلباً أو إيجاباً، في تقويم **فنية** الشعر.

انطلاقاً من التوكيد على دور هذه **الخصوصية** في كل تقويم للشعر، نقول، في صدد شعر البارودي، إنه مهما أكدنا على ربط مفهوم النهضة بالعودة إلى القديم، فإننا لا نقدر أن ندخل في هذا المفهوم إحياء **الأشكال القديمة**، سواء كانت فنية أو اجتماعية أو سياسية. . . إلخ، فهذه الأشكال متطابقة مع أوضاع **وحاجات وظروف** انتهت، وحلّت محلها أوضاع وظروف وحاجات جديدة، ولا بد، إذن، من أن تنشأ **أشكال جديدة تطابقها**. ولا نستطيع، بالتالي، أن نعدّ التجديد صناعة تقلد أصلاً سابقاً، لأن التجديد موقف إبداعي، جذري وشامل.

إن مفهوم النهضة يرتبط، إذن، ارتباطاً جذريّاً، بمفهوم **التغيّر**. فحين نقول نهضة نعني، بالضرورة، انتقالاً من وضع سابق أو ماضٍ، إلى وضع حاضر، **مغاير**، ونعني، بالضرورة، أن الوضع الجديد متقدم، نوعيّاً، في حركته العامة، على الوضع الماضي. لذلك لا يصح أن يكون في مفهوم النهضة ما يمكن أن يشير إلى «التقليد» أو «الإحياء»، لأن فيهما **تراجعاً**، أي تبنّياً لأشكال حياتية ـ ثقافية، نشأت في عصر مضى، لتجيب عن مشكلات لم تعد هي نفسها المشكلات الراهنة. نضيف إلى ذلك أنه حين يحيي شاعر في القرن العشرين أشكال التعبير الشعري في القرن السادس أو السابع، فإنه في الواقع لا يحيي اللغة الشعرية القديمة وحسب، وإنما يحيي معها كذلك الفكر والموقف القديمين. ذلك أن اللغة الشعرية لا تنفصل عن محتواها. فالشاعر الذي يُحيي أشكال التعبير القديمة، لا يصدر عن موقف جديد وإنما يصدر عن الفكر والموقف القديمين اللذين أنتجا تلك الأشكال.

لا يعني ذلك أن الشعر الجديد يبدأ من لا شيء، وأن على الشاعر ليكون جديداً، أن يستأصل جذوره الماضية، وينفصل عن التراث.

وإنما يعني أنه، إذا كان لا بد من العودة إلى القديم فلا يجوز أن تكون عودة إلى أشكاله، بل إلى الدفعة الحية التي ولّدت هذه الأشكال. فالارتباط بالشعر القديم لا يكون، تبعاً لذلك، ارتباطاً بطرائق تعبيره، بل بالروح العميق الذي حرّكه.

الخطأ الأساسي هنا، لدى شعراء التقليد ومنهم البارودي، هو في ظنّهم أن الأشكال التعبيرية التي جسّدت التجربة الشعرية العربية القديمة، حقائق مطلقة، بينما هي ليست أكثر من خبرات وتعبيرات محددة، تكتسب أهميّتها بقدر ما تضيء التجربة الراهنة وتكشف عن آفاق غير معروفة.

على أن الأساسي هو تجاوز المنظور أو الموقف التقليدي. فهذا الموقف يرى أن الشخصية استمرار ـ تراكم، قوامها في الالتفاف على ذاتها، وفي البقاء ملتحمة مترابطة، شأن كُبَّة الغزل. والجديد هنا هو الاستطالة في الخيط الأصلي. بل يمكن القول ليس هناك جديد في هذا المنظور، بل تواصل مستمر. وطبيعي أن الاستمرار ـ التراكم على صعيد المعنى، يؤدي إلى تماثل الشكل واطراده، على صعيد التعبير. وهو يؤدي، بالتالي، إلى العيش في زمن أفقي يؤكد الاستمرار ويضمنه.

غير أن البقاء في زمن أفقي يقود الشعراء إلى كتابة منظومات نثرية، ذلك أنهم يأخذون المطابقات التي خلقها أسلافهم بين عالمهم الداخلي والعالم الخارجي، ويدرسون منطقها الداخلي، ويركّبون من ثَمَّ قصائدهم بشكل يطابق قصائد هؤلاء الأسلاف. ومن هنا التكرار والرتابة.

بـل إن هذا البقـاء يؤدي أخيراً إلى قتـل الأشكال القـديمـة ذاتهـا، وذلك بفعل التكرار والرتابة.

ومن هنـا الحـاجـة إلى الانـطلاق من منـظور جـديـد وهـو أن زمن الإبداع، زمن الشعر، ليس أفقيّاً، بل **عمـودي**. ولا ينشأ هـذا الزمن إلا **بتحطيم الزمن الأفقي**، أي بإقامة **مسافة** بين الماضي والحاضر.

إن العيش في مستـوى الـزمن الأفقي هــو عيش في مستـوى الشيء والعادة والغريزة، دون انفصال أو معارضة. وما يميز الإنسان عن غيره من الكائنات إنما هو قدرته عـلى الانفصال والمعـارضة وخلق مسـافات بينـه وبـين نفسـه، داخـل نفسـه: الشـاعـر الخـلّاق، مثـلاً، يتجـاوز باستمرار ما حققه، لأنه يشعر، باستمرار أنه غير راضٍ عن المطابقات التي أقامها بين ذاته والعالم الخارجي، ولأنه يشعر أن ما يريـد أن يكتبه أو ما يطمـح إليه، لم يحققـه بعد. فكـأن الإبداع نفيٌ يتقـدم. وضمن هذا المنظور يصبح التواصـل والتشابـه نفياً لـلإبداع، لأنهما يؤديـان إلى **إعادة** ما أنتجه السابقون.

والجـوهري في الشعـر هو الكشف عن عـلاقـات جـديـدة، دائـماً، وإقامة علاقات جديدة دائماً. وخصوصية الشعر هي في هذه العمودية: يفتح دائماً أمام القارىء عالماً من المطابقات أكثر غنىً، ويثير فيه وحولـه ما يجعله يكتشف الإنسان والأشياء في حركـة أخرى، غـير مألـوفة، في تموّجٍ آخر غير معروف، في ضوء يفتح أفقاً بِكراً.

ومن هنـا نقول إن جـوهر الإبـداع هو في التبـاين، لا في التماثـل. كـذلك نقـول إن غنى التراث الشعـري لشعب مـا يقـاس بمـدى هـذا التباين.

وعـلى هذا نقـول إن العودة إلى المـاضي أو الجـذور هي العـودة إلى

الإبـداع، لا العودة إلى الأشكـال التي أبدعت. إن العـودة إلى الماضي الشعري العربي، بتعبير آخر، لا تعني الإقامة في هذا الماضي وإنما تعني على العكس تجاوزه. ولا يعني هذا التجاوز، بدوره، أن يكتب الشاعر العـربي اليوم شعـراً أفضل بـالضرورة من الشعر الـذي كتبه أسـلافه، وإنما يعني أن يدخل في المناطق الأكثر عمقاً في الحدس العربي أو الرؤيا العربية. ومن هنا نشدد عـلى أن زمن الإبداع ليس أفقيّـاً، ليس خيطاً متصلاً، وإنما هو آنات أو لحـظات، أي، أنه انبجـاس متقطع، وعـلى أن العالم الشعري لم يُخلق كـاملاً دفعـة واحدة، وعـلى أن هذا الكـمال ليس مـوجوداً، بشكـل جاهـز، في نقطة زمنيـة اسمها المـاضي، أو في مستودع اسمه التراث، كما يقـول التقليديـون، وإنما هـو انفتاح دائم، وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غنىً وجمالاً، وأعمقَ وأشمل، وعلى أن الكمال حركة لا تكتمل.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

معروف الرصافي
أو «الحداثة» «الموضوع»

- ١ -

يمثل شعر معروف الرصافي[٢٥] خطوةً أكثر التصاقاً بالواقع من شعر البارودي، وأعمق التزاماً، وأشمل رؤيةً. وسنعرض للقضايا التي طرحها في شعره، وفقاً للترتيب التالي:

١ - نقد الحاضر العربي، فنشير إلى آرائه في الأوضاع الاجتماعية - السياسية، من ناحية، وإلى آرائه في الحضارة الغربية وكيفية النظر إليها، عربيّاً، من ناحية ثانية.

٢ - نقد الماضي العربي، من الناحيتين الدينية والتاريخية.

٣ - الدعوة إلى المعاصرة، حيث نشير إلى أسسها، كما يراها، وهي رفض الاستعمار أو التحرر من السيطرة الخارجية، والحرية داخل المجتمع، والعلم.

٤ - رأيه في الشعر ودوره.

- ٢ -

للحاضر العربي في شعر الرصافي صورة الخراب الشامل، فالبلاد العربية من أقصاها إلى أقصاها، رسوم وطلول، كما يعبّر. لكنه، مع

ذلك، يعلن ارتباطه العميق بواقع هذه البلاد، ومصيرها، وضرورة العمل والنضال من أجل النهوض بها.

ويفصِّل الرصافي هذه الصورة في نقده الأوضاع العراقية القائمة آنذاك، وهي أوضاع ـ نماذج، للأوضاع العربية جملة:

أ ـ فمن الناحية السياسية ـ الاجتماعية، يسيطر على الشعب التنافر والشقاق، وانعدام الاتحاد في وجه الأخطار المشتركة، وانعدام الثقة فيما بين فئاته، والتناقض في المواقف الدينية، ومحاربة العلم والعقل. والنظام السياسي هو المسؤول الأول، ذلك أنه يمارس الاستبداد والظلم، ويتبنى أهدافاً تناقض أهداف الشعب. وهو، في الحقيقة، نظام مزيف: فالحاكمون عبيد الأجنبي، والاستقلال شكليّ. ولذلك ليس الدستور والمجلس إلا لفظتين ليس لهما مدلول إلا مدلول التبعية والعبودية.

وتزداد هذه الصورة سواداً حين يتحدث عن وضع المرأة في المجتمع العراقي، مشيراً إلى أن أساس التخلف والعبودية كامن في تخلف المرأة العربية. فالمرأة سجينة، يحكمها قيد العادة. ومن هنا يهين العرب الأمومة، رمز الولادة والتجدد. وقبول العرب بإهانة نسائهم سهّل عليهم قبول إهانة الآخرين إياهم.

وينتقد بقسوة بعض العادات في هذا الصدد، فيقول إن الحجاب المفروض على المرأة، باسم الشرع، ليس من الشرع، بل إن مناهضته واجبة حتى ولو كان الدين يقول به، فالحجاب الحقيقي هو العلم والأخلاق. وهكذا يقول إن المرأة ليست كائناً ناقصاً، وعلى هذا يجب أن تتمتع باستقلاليتها وحريتها. فلا ارتقاء إلا إذا تحققت المساواة بين الرجل والمرأة.

ويشير إلى أن المرأة المسلمة هي الأكثر تعرضاً للظلم والتخلّف من غيرها. فهي لا تتعلم، ولا تعمل. وكيف يمكن مثل هذه المرأة أن تنشيء جيلاً عالماً؟ ويذهب إلى القول إن حالة المرأة العربية، اليوم، أسوأ من حالتها في الجاهلية، وإلى أن الإسلام لا يمكن أن يكون ضد تقدم المرأة، أو ضد التمدن، وإلى أن الموقف السائد من المرأة، مناقض للدين الإسلامي. ويخلص إلى ضرورة إعطاء المرأة حقوقها المدنية الكاملة(٢٦).

وإذ يقرر الرصافي أن الحكام عبيد للأجنبي، يقرر أن كل عبد لا بد من أن يُمارس الطغيان حين يكون في موقع السلطة. ذلك أنه يعبّر عن عجزه إزاء مقاومة الأجنبي، باضطهاد الشعب، وبشكل خاص، الفئات الأشدّ وطنية. وهكذا كانت الحالة في العراق. ومن هنا سيطرت على الشعب حالة البطالة والخضوع، وانقسم إلى فئتين: قليلة مستغِلَّة، وأكثرية ساحقة مستغَلَّة. وترسم حالة الشعب قصيدة «الحرية في سياسة المستعمرين»(٢٧)، فيقول فيها إن دستور الحياة كما يضعه الأجنبي وأعوانه يقوم على عدم العلم والبحث، وعلى الخمول والنوم والمحافظة على الأمور الراهنة، وعلى عدم العمل السياسي. وهذا الدستور يفرض على الناس أن يرددوا مايقوله لهم المستعمر وأعوانه الحاكمون، دون أن يكون لهم أيّ رأي خاص بهم.

ب ـ أما من ناحية العلاقة بالمدنية الغربية، فيميز الرصافي في نقده هذه المدنية بين العلم والسياسة، أو بين المدنية بوصفها فكرة والمدنية من حيث هي ممارسة. وهو يؤيدها فكرةً، لكنه يعارضها ممارسةً، ذلك أنه يلاحظ لدى الغرب انفصالاً بين النظرية والتطبيق. فالغرب، مثلاً، ينادي بالحرية، نظريّاً، لكن السياسة الغربية تجيز عمليّاً استعباد الشعوب. وهو يمنع الاسترقاق كلامياً لكنه يمارسه عمليّاً. وعلى هذا،

فإن الحق لا أهمية له ولا معنى، خارج الغرب. فالحق ما كان غربيّاً ـ وبهذا المنطق الاستعماري أصبح الشرق نهباً للغرب[٢٨].

ويدّعي الغرب، مثلاً، أنه فصل بين الدين والدولة، وأنه لذلك ضد التعصب الديني أو الطائفي. والواقع أن هذا ادعاء تكذبه الممارسة. ويمثل الشاعر على ذلك بخطاب الجنرال غورو Gouraud في بيروت[٢٩]، حين أشار إلى **الحرب الصليبية**، التي تثير ذكريات مؤلمة في الشرق، وكان من اللائق ألا يشير إليها. فهناك في الغرب فصل ظاهري بين الدين والسياسة، والحقيقة أن بينهما وحدة، وأن الكردينال والجنرال واحد، بمظهرين مختلفين. فمصالح الغرب السياسية هي التي تملي عليه مواقفه الدينية، ومصالحه الدينية هي التي تملي عليه كذلك مواقفه السياسية.

أما عن علاقة الشرق بالغرب، فإنها علاقة المستغَل بالمستغِل، والمظلوم بالظالم. فالغرب يمتص دم الشرق، كما يعبّر الشاعر، وينهب ثرواته، وفوق ذلك يثير العداوات فيما بين أهله، ويقيم حكومات وأنظمة موالية له. واستكمالاً لعمله هذا، يزوّر تاريخ الشرق فينشر سيئاته ويطمس حسناته. فالعالم اثنان: غرب ظالم، وشرق مظلوم[٣٠]. وينتهي الرصافي إلى دعوة العرب لكي يثوروا على الغرب، ويؤكد أن هذه الثورة لا يمكن أن تتم إلا بعد التخلص من أثقال الماضي ومن الافتخار به، وإلا بالإقبال على العلم. على أن هذا الإقبال لا يجوز أن يعني تقليد الغرب، وإنما يجب أن يعني الإفادة من خبراته وبناء شيء جديد يتوافق مع شخصية العرب وحاجاتهم[٣١].

- ٣ -

ينظر الرصافي إلى الماضي من مستويين: الأول ديني خاص، والثاني حضاري عام. وهو يعلن بصراحة، في المستوى الأول، أنه يرفض الدين كما وصل إليه - من ناحيتي المعتقدات الغيبية والتشريعات الأرضية على السواء.

فالأديان، بالنسبة إليه، ليست موحاة، وإنما هي وضع قام به أشخاص أذكياء. وإذ ينكر الوحي، ينكر بالضرورة النبوّة، وينكر وجود الأنبياء. والنتيجة الطبيعية لإنكار الدين، وحياً ونبوّةً، هي إنكار التعاليم أو المعتقدات التي جاء بها.

إنه، مثلاً، ينكر خلود الروح، ويقول إنها ليست من جوهر سماويّ، كما يعلّم الدين، وإنما هي مخلوقة من التراب كالجسد نفسه. لذلك لا يؤمن بفكرة الحشر أو البعث، الجنّة أو النار. ثم إن السماء التي تشير إليها التعاليم الدينية على أساس أنها «مكان» الخلود والنعيم، ليست أكثر من فضاء طبيعي تسبح فيه الأرض.

وهو، إذن، يرفض فكرة الثواب والعقاب، ويرفض، تبعاً لذلك، أن يصلّي أو يصوم، شأن الآخرين، طمعاً في الجنة وحورها العين: ومن هنا ينتقد مبدأ تلقين الأديان، مشيراً بذلك إلى أن الدين لا يجوز أن يؤخذ تلقيناً، وإنما يجب أن يؤخذ بعد البحث الطويل العميق.

أما من ناحية التشريعات فيرى أن الجمود يرافقها دائماً. ولولا هذا الجمود، لكانت تتغير بتغيّر الأزمنة.

ويحاول الرصافي أن يرصد مظاهر هذا الجمود في العادات والتقاليد من جهة، وفي رجال الدين، من جهة ثانية. ولهذا ينتقد العادات

والتقاليد التي تسود بقوة الدين أو باسمه، وينتقد رجال الدين فيرى أنهم رمز الجمود والتخلف[٣٢].

وفي المستوى الثاني، الحضاري العام، يؤكد الرصافي على ضرورة ترك التفاخر والتغنّي بأمجاد الماضي. فهذه الأمجاد تحققت في عصر لم يعد لنا، وهي لذلك لم تعد تفيدنا شيئاً في حياتنا. والخطوة الأولى، إذن، هي الانفصال عن هذا الماضي، مهما كان عظيماً، والارتباط بالحاضر ارتباطاً وثيقاً.

ويحاول الشاعر أن يسوّغ هذا الانفصال بأشكال مختلفة:

١ ـ منها أن الافتخار بالماضي دليل على أن الحاضر جامد،
٢ ـ ومنها أن شدة الارتباط بالماضي تعرقل العمل في سبيل بناء المستقبل.
٣ ـ ومنها أن ثمة أشياء كثيرة في الماضي نفتخر بها على أنها حقائق، لكنها قد تكون أوهاماً نسجها التاريخ. وهو، في هذا الصدد، يصف التاريخ بالضلال والكذب، متسائلاً: إذا كنّا نرتاب بأمر الناس الذين نعايشهم، فكيف يحق لنا أن نثق بأخبار الذين ماتوا منذ قرون؟[٣٣].

ـ ٤ ـ

هكذا يدعو الرصافي إلى الخروج مما هو راهن إلى المعاصرة أو ما يسمّيه بالتجدد. ويفترض التجدد أن يكون الشعب متحرراً من خارج، وحرّاً في الداخل. ولا بد، للخلاص من الاستعمار والتحرر من السيطرة الخارجية، من شروط يضع الرصافي على رأسها تحرر العربي ذاته، مما يجعله فريسة سهلة لتلك السيطرة، كالتعصب الديني. وهو هنا ينتقد الإصلاحيين الأتراك الذين رجعوا إلى تحكم الدين،

بدل أن يتجاوزوه إلى إقامة الوحدة الوطنية. وبين هذه الشروط وحدة النضال بين الشعوب المستعمرة، وهو يعجب، في هذا الصدد، من الشعوب الكبيرة التي ترضى بالاستعمار، كالهند، مثلاً.

ومن هذه الشروط أن يعيش العربي الحرية بكامل معناها، ويكمن معناها هذا في كونها خرقاً للعادة من أجل إقامة الحقيقة، ولو كان هذا الخرق ضد الجماعة. وهو يكمن أيضاً في أن لا يطلبها العربي لنفسه فقط، فالحرية لا تتجزأ ـ فلا يمكن أن يكون الفرد حرّاً في وطنه ما دام هناك فرد واحد غيره لا يتمتع بالحرية. هذه الحرية هي، إذن، جوهر الحياة وهدفها الأعلى. فالفرد بلا حرية ميت، والوطن بلا حرية، قبر(٣٤).

وتتمثل المعاصرة عنده في العلم ومنجزاته، وقد كتب قصائد كثيرة يمجّد فيها العلم، قائلاً عنه إنه أكثر من نور للحياة: إنه عصبها نفسه. ومن هنا يتوقف تطور الأمم ومصيرها على مدى تبنّيها للعلم.

والعلم إذن يغني الشعب عن الماضي القديم ويجعله سيد مصيره، يشارك في بناء المستقبل، لكن شريطة أن يكون هذا الشعب ـ وهو ما يكرره دائماً ـ سيد نفسه أولاً. فالعلم، دون استقلال وحرية، في شعب ما، لا يجديه شيئاً، بل يكون أشبه بسلاح يحمله رجل مهزوم.

ومن هنا تشديد الرصافي على بناء المدارس وتعميمها، وتهيئة الجو للحياة العلمية الصحيحة. وتجدر الإشارة إلى أنه كان يعني بالعلم الروح العلمية أو الموقف العلمي، وفكرة الابتكار، أكثر مما يعني المنجزات ذاتها. ومن الطريف أن نشير، في هذا الصدد، إلى أنه ألقى مرة قصيدة في المدرسة الحربية بالعراق، أشار فيها إلى أن الحرب فن لا سلاح ولا شجاعة، وأن هذا الفن يقوم على العلم.

هذا الإيمان الكامل بالعلم دفع الرصافي إلى أن يتغنّى بمنجزاته، فيصف مختلف الاكتشافات والآراء والمخترعات العلمية في عصره. ولعلّ قصيدته «في القطار» أن تكون أقوى قصائده في هذا المضمار[٣٥].

وإذ يصل الرصافي إلى مثل هذا اليقين، بالعلم وضرورة التجدد، يزداد اهتمامه السياسي ـ الاجتماعي، فيزداد تبعاً لذلك هجومه على الأنظمة الحاكمة، ويعنى بتحريض الناس على الأخذ بأسباب المدنية، وبالكلام على الأحداث الطارئة، والاهتمام بمشكلات الحياة اليومية البائسة ويدعو، نتيجة لهذا كله، إلى التغيير والثورة.

غير أن الممارسة تكشف له عن الصعوبات، فيشعر أن ما يقوله لا صدىً له، وأنه بالتالي غريب في وطنه. فيميل الشاعر إلى اليأس، ويحاول أن يتجه نحو آفاق أخرى تقدر أن تحضنه، ذلك أن وطنه يضيق به، فيكتب قصيدته «بعد النزوح» سنة ١٩٢٢، وكان قد ترك بغداد إلى بيروت، عازماً على أن لا يعود إلى العراق[٣٦].

ـ ٥ ـ

يحدد الرصافي موقفه من الشعر من ناحيتين: سلبية، وإيجابية. من الناحية الأولى، يقول برفض التقليد ـ أي تقليد أساليب الأقدمين، انسجاماً مع دعوته إلى العلم والمعاصرة.

ومن الناحية الثانية، يقوم رأيه في الشعر على الأسس التالية:

١ ـ **«تبيان الحقيقة»**، فتقديم الحقيقة الواقعية هو الذي يجب أن يكون المقصد الأساسي للشاعر.

٢ ـ **الوضوح وعدم التعقيد.**

٣ ـ **الابتكار** ـ ويعني به طَرْقَ الموضوعات الجديدة، بأسلوب جديد.

٤ ـ **«مطابقة اللفظ للمعنى»**، أي دون حشو من جهة ـ ومن جهة ثانية، أن يستخدم الشاعر عبارات حديثة، حين يتناول موضوعات حديثة.

٥ ـ **أن يكون الشعر قريباً إلى النثر.**

٦ ـ **أن تكون القصيدة وحدة متماسكة.**

٧ ـ **أن يكون الشعر تعليمياً أو عامل معرفة**[٣٧].

- ٦ -

يقدم شعر الرصافي مثالاً مهماً لدراسة العلاقة بين «المضمون» و«الشكل»، أو «المعنى» و«اللفظ»، كما استمرت في «عصر النهضة»، أي لدراسة العلاقة بين «التراث» و«المعاصرة» (الحداثة). «المضمون» في هذا الشعر «معاصر» بل يمكن وصفه، ضمن إطاره التاريخي، بأنه تقدمي ـ ثوري. ومع ذلك، فإن «شكل» التعبير عن هذا «المضمون»، إنما هو شكل تقليدي.

ثمة ثوابت في الأداء وطرائقه تصلح لكل تحول في العالم وأشيائه: هذا ما يمثله أفضل تمثيل شعر الرصافي. فقد تناول من الموضوعات أكثرها جدة على الحياة العربية[٣٨]، وعبّر عنها بطريقة الأداء الأكثر قِدماً. ومن هنا يوفر شعره للباحث مادة مهمة للتأمل في التلفيقية التي يمارسها الشاعر المأخوذ بالنموذج التعبيري الماضي، وبالواقع المتغير، في آن.

إن قراءة الرصافي تكشف لنا عن شخص يدهشه واقع العلم، على

صعيد التغير والتطور، لكنه يظل، في تعبيره عن هذا الدَّهَش، أسير جمالية فرضها واقع آخر. بل يبدو لنا، في هذه القراءة أنه يتبنّى من حيث الموقف الفكري، العلم ومنجزاته بحماسة من يفضل الحاضر والمستقبل، على الماضي، وأن الماضي لا يمثل له الكمال، وليس أسطورة أو رمزاً يحرك الطاقة النفسية ويوجهها. كذلك يبدو، تبعاً لذلك، أنه لا يريد أن يحافظ على بنية النظام الاجتماعي، بل يحلم، على العكس، بتفككه وانهياره، لكي تولد بنية أفضل مسايرة للعلم. وبكلمة، يبدو أن الماضي ليس هادياً ودليلاً، وأن العلم هو الدليل الهادي، بحيث أن الدخول فيه، إنما هو الدخول في زمن التغير والتقدم.

نضيف إلى ذلك أن الرصافي لا ينظر إلى القاطرة، مثلاً، بعين من يرى الماضي ورموزه، شأن البارودي حين وصف حرب كريت، أو شوقي، مثلاً، حين وصف الطائرة، وهو لا يسقط عليها أوصافاً قديمة، شأنها كذلك. أي أنه لا ينظر إلى ابتكارات الحاضر بعين الماضي، وإنما ينظر إليها بوصفها أحداثاً علمية مهمّة، قائمة بذاتها. وهي أحداث يجدر بالإنسان أن يحتضنها ويسير في هديها. وفي هذا يفضل الحاضر الحي على الماضي الميت.

غير أننا، مع هذا كله، حين نتأمل في طريقة الأداء، بخاصة، وفي بنية التعبير بعامة، نلاحظ أن الماضي عند الرصافي، من حيث الموقف الفني، إنما هو اثنان: ثابت وزائل. الزائل هو بعض العادات والتقاليد والأفكار والمؤسسات، لا كلها.

والثابت هو الأدب ـ اللغة، وأعني هنا القواعد التي عرفت، جماليّاً، بعمود الشعر. هكذا يحافظ الرصافي، من حيث فنية الكتابة، على ثبات الصيغ. فالموروث موجود، قَبْليّاً، بالنسبة إلى الواقع الشعري.

والمـوروث هنا هـو القصيدة بما هي مدوّنـة ـ وثيقة، من حيث تـآلف الأجـزاء، وترابـطها في نسق تفعيـلي موحـد، وقافيـة موحـدة، أي من حيث نسج القصيدة وسياقها وتركيب أجزائها.

والموقف أي كيفية مواجهة العالم وأشيائه، هو دائماً موقف من يتأمل عقليّاً، ويحلل، ويقوِّم، ويستبصر، ويعتبر ـ ثم يقرر حكمة أو تعليماً.

إن تـطور القصيـدة عنـد الـرصـافي يعكس تمـامـاً مستـوى التغـير الاجتماعي. فقد دخـل موضـوع جديـد إلى هيكل الشعـر، هو نفسـه دخـل إلى هيكل المجتمـع. وكـما أن هيكـل الشعـر غلف المـوضـوع، كذلك غلفه هيكل المجتمع. وكما أن الوافد الجديد ولَّد ارتعاشاً بسيطاً في هيكـل الشعر، دون أن يـزلزلـه، كذلـك ولَّـد في هيكـل المجتمـع ارتعاشاً بسيطاً، زيَّنه ـ لكنه بقي سطحيّـاً ولم يزلـزل أسس المجتمع أو طبقاته العميقة.

ومن هنا يبدو الموروث في شعر الرصافي استمـراراً تذكـريّاً مشحـوناً بآثار النصوص المتلاحقة التي حققت نموذجاً نَواتيّـاً واحداً، أو مجمـوعة من النماذج تتأسس وتعمل بوصفها شعرية، أو عموداً شعرياً. والشاعر هنا لا ينتج قصيدة بقدر مـا يعيد إنتـاج النموذج العمـودي للقصيدة. هكذا يبدو الشعر أنه ظاهرة اجتماعية أكثر مما هو ظاهرة فنية. ذلـك أن الموروث يؤسس، اجتماعيّاً، الجماعة ـ موحداً في القصيدة بـين الشاعـر وقـرائه. وهؤلاء لا يتّحـدون به، بقـدر ما يتّحـدون بالنـظام الشعري الموروث، الثابت. ففي هذا النظام تكمن القيم التي تحـدد الحساسيـة الأسلوبيـة وتبعث الطمـأنينة واليقـين في نفس الشاعـر والقـارىء عـلى السواء.

إن هذا كله يشير إلى هذه الحقيقة: حين نحول قصيدة الرصافي إلى

نثر، ونقرؤها نثراً، فإن هذا التحويل لا يشوّه دلالتها أو معناها أو حتى جماليتها. إن تحويلها إلى نثر لا يحوّلها، بتعبير آخر عن طبيعتها، بشكل جذري ـ كما يحدث لقصيدة حديثة، مثلاً. ومعنى ذلك أن الرصافي يستخدم اللغة، من حيث هي أدوات قائمة بذاتها، لينقل فكرة قائمة بذاتها. وهكذا تصبح القصيدة وزناً وقافيةً وأفكاراً. ومن هنا يسهل تحويلها إلى نثر عادي دون أن تفقد من الرسالة التي تنقلها شيئاً. وعلى صعيد التعبير نقول إن نواة التعبير هي الكلمة المفردة لا الجملة، وهي الفكرة لا الصورة.

والخلاصة أن قصيدة الرصافي دليل آخر على أن القصيدة ـ النموذج، أو القصائد ـ النماذج الماضية تشكل ضمن اللغة، نسقاً لغويّاً خاصّاً، ـ أو لغةً خاصة، موجودة بشكل موضوعي، داخل اللغة. وكل قصيدة تالية تنمو في مناخ هذه اللغة المشتركة بين جميع القصائد. كل قصيدة تقليدية هي بمثابة الذكرى التي تتحرك في الذاكرة ـ النموذج: وكل قصيدة في الحاضر، إنما هي تذكر لقصيدة ما في الماضي.

هكذا تُحدد القصيدة الرصافية، شأن كل قصيدة تقليدية، بأدبيتها أولاً، بالمعنى الذي أعطي، تقليديّاً، لكلمة «أدب» ـ وبانتمائها، ثانياً، إلى نظام شعري هو العمودية الخليلية، وبكونها تنقل إلى القارىء رسالة ـ موضوعاً واضحاً. فكتابة القصيدة هنا تميل إلى أن تشبه صناعة شيء ينتظره المتلقي لكي يستخدمه ويفيد منه. وفي هذا يستعيد الرصافي، على الرغم من «ثورية» أفكاره، النموذج البيانيَّ التقليدي.

جماعة «الديوان»
أو «الحداثة» / «الذاتية»

- ١ -

درسنا نموذجين للشعر في المرحلة الأولى من عصر النهضة: البارودي والرصافي. ورأينا أنهما تنويع على أصل واحد هو البنية التقليدية للشعر العربي كما تتمثل، على الأخص، في ما سمّي بعمود الشعر. ولئن كان الرصافي، من الناحية النظرية، أكثر تقدماً في فهم الشعر وأكثر جذرية في آرائه الفكرية والسياسية، فإنه من حيث تعبيره ذاته بقي ضمن الأصولية العمودية. ولا يغير من الأمر شيئاً أن يكونا قد تناولا موضوعات وقضايا غير قديمة، أو تحدثا عن المدنية الحديثة من خلل إنجازاتها، وبخاصة العلمية. فكلاهما كان ينظر إلى أشياء العالم وأفكاره من حيث هي أحداث أو مظاهر خارجية، يقف إزاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البياني ـ الفكري الذي يجده ملائماً.

ويستوي في هذا الموقف، على الصعيد الفنّي، شوقي والزهاوي وحافظ وأقرانهم: علي الغاياتي وإسماعيل صبري ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم، تمثيلاً لا حصراً. فسواء تحدث هؤلاء عن النضال والوطنية، أو عن الجامعة الإسلامية، أو عن الحاكم وارتباطه بالمستعمر، أو عن المستعمر نفسه، أو عن الإصلاح بشتى أشكاله السياسية والاجتماعية، أو ما سوى ذلك من الموضوعات، فإنهم جميعاً،

على تفاوت فيما بينهم، موهبةً وبياناً، كانوا يتابعون المنطلق الذي أحياه البارودي: بنية التعبير التقليدية.

ومن هنا يمكن أن نسمّي شعر هذه المرحلة **بالإحيائية السلفية**. وهي تقوم، فنيّاً، على **النموذجية**. فهذا الشعر كان يتخذ مثالاً له، النماذج الجيدة أو التي يراها جيدة من الشعر القديم. وكان تابِعاً لهذه النماذج في منهج القصيدة وبنائها، وأسلوب التعبير، وعلاقة اللغة بالواقع. بل إن هذا الاتّباع كان يكرر، أحياناً، مطالع القصيدة القديمة، كالغزل الذي يبدأ قصيدة مدحية أو سياسية أو اجتماعية، أو الكلام على الأطلال. بل استعاد هذا الشعر، أحياناً، طريقة المخاطبة التي بدأها امرؤ القيس، وتحدث عن الخيام والنخيل والآرام والناقة والبرق والغيث، بالإطار ذاته الذي رسمه الشعراء في الجاهلية. ولعل خير ما يصف شعراء هذه المرحلة قول للمنفلوطي جاء فيه: «شعراء مصر في هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ولا هذا الزمن، وإنما هم جماعة من تجار العاديات، لا يزالون يصورون لنا في هذه العصور تماثيل كاذبة لآداب الجاهلية الأولى». (مقدمة ديوان الكاشِف لأحمد الكاشف، ١٩١٤، ج٢، ص:ل. انظر أيضاً: تطور الأدب الحديث في مصر، أحمد هيكل، ص١٤٧).

وقد أدى هذا التمسك بالنموذجية إلى أن يكون الشعر **تصنيعاً لفظيّاً**، من جهة، **وتجريداً ذهنيّاً**، من جهة ثانية. وفي هذا ما أدّى بالشاعر إلى أن يكون صدًى يردد الأصوات القديمة، وإلى **انعدام ذاتيته**. والنتيجة هي أن هذا الشعر لم يحقق أية إضافة، من الناحية الفنية. وإنما كان **نظماً** خالصاً للأفكار السائدة العامة، بحيث لا يمكن التمييز بين شاعر وشاعر، استناداً إلى نظرته الخاصة أو رؤياه للعالم، وبحيث أصبح الشعراء **بلا هوية فنية**.

في هذا المناخ نشأ الاتجاه الذي تمثله ما سُمِّي **بجماعة الديوان**: العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤)، شكري (١٨٨٦ - ١٩٤٩)، المازني(١٨٨٩ - ١٩٤٩). وقام اتجاه هذه الجماعة على دعوى رفض النموذجية، من جهة، وتحقيق شعر يتآلف مع المكان والزمان من جهة ثانية.

ويشترك هؤلاء الثلاثة من الناحية السياسية الاجتماعية، برفضهم الوضع السائد وطموحهم إلى ما هو أفضل، ومن الناحية الثقافية، بانحيازهم إلى الثقافة الإنكليزية، ومن الناحية المنهجية ـ الفكرية، بتغليبهم العقل.

- ٢ -

ظهر العمل النقديّ الأول الذي يتضمن مبادىء هذه الجماعة، باسم **الديوان** الذي صدر في جزءين سنة ١٩٢١.

جاء في مقدمة الجزء الأول أن الغاية من الديوان هي «الإبانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة» بحيث تتم «إقامة حدٍّ بين عهدين، لم يبق ما يسوّغ اتصالهما». وتصف هذا المذهب بأنه «إنساني، مصري، عربي».

أما كونه إنسانيّاً، فلأنه «يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة». هذا من ناحية، ولأنه، من ناحية ثانية، «ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة».

وأما كونه مصريّاً، فلأن «دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية». وأما كونه عربيّاً، فلأن لغته العربية.

هكـذا يصل أصحـاب الديـوان إلى وصف هذا المـذهب بأنـه «أتم نهضـة أدبية ظهـرت في لغة العـرب، منـذ وجـدت». خصـوصـاً أنهم ينشئونه بحسٍّ تاريخي ـ «والتاريـخ يمضي بسرعة لا تتبـدل، ويقضي أن تحطم كل عقيدة أصناماً عبدت قبلها».

وبهـذا الحس يبدأون بنقـد الشعر الـذي سبقهم، ثم يخلصون بعـد ذلك إلى عرض مبادئهم.

رأت جمـاعة الـديوان أن شـوقي هـو الممثـل الأبـرز والأكمـل لهـذا الشعـر، ولهذا تـركز نقـدهم على شعـر شوقي. وكـان العقاد هـو أبرز النقّاد. فبعد الديوان الذي لم يُعد طبعـه منذ سنـة ١٩٢١، تابـع نقده لشوقي في جريدة «البلاغ الأسبوعي» بعنوان «الشعـر في مصر»، حيث نشر ثماني مقالات، ظهرت فيها بعد في الجزء الأول من كتابه «سـاعات بـين الكتب» (ص ١٠٥ ـ ١١٢). وانتقده في مقـالـة نشرت في العـدد الخاص بشوقي من السيـاسة الأسبـوعية، وفي مقـالة نشرت في البـلاغ اليـومي. وقد أعيـد طبع هـذه المقالات العشر سنـة ١٩٢٧. ثم تابـع نقـده في أربع مقـالات ضمَّها كتـابه «شعـراء مصر وبيئاتهم في الجيـل الماضي» (ص ١٥ ـ ١٨٨).

في الجزء الأول من الديوان يأخذ العقاد نموذجاً من شعر شوقي هـو قصيدته في رثاء **محمد فريد**، ومطلعها:

كـل حيٍّ عـلى المنيّـة غـادِ ... تتـوالى الـركـاب والمـوت حـاد
ذهب الأولـون قـرنـاً فقـرنـاً ... لم يـدم حـاضر ولم يـبق بـاد
هـل تـرى منهم وتسمـع عنهم ... غـير بـاقـي مـآثـر وأيـادي

فيصفها بأنها تكرار لما قيل ويقال. فهي «حكم يؤثـر مثلها عن حملة

العكاكيز» وحتى الجيد منها «لا يعدو أن يكون من حقائق التمرينات الابتدائية كالزبيب من العنب و٢×٢=٤ وهي، لذلك، «أحطّ معدناً وأقلّ طائلاً وأفشل مضموناً، مما سبقها، في مَنحاها كقصيدة المعري «غير مُجدٍ في ملَّتي واعتقادي . . . إلخ» التي نحا فيها «فيلسوف الموت منحى الابتكار».

وفي الجزء الثاني من الديوان يتخذ من قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل نموذجاً آخر لشعره، ويأخذ عليه أربعة مآخذ رأى أنّها مظاهر عامة في شعره كله، وهذه المآخذ هي :

أ ـ **التفكك**، فالقصيدة مجموعة متناثرة من أبيات لا وحدة بينها غير الوزن والقافية. فهي، إذن، ليست وحدة معنوية. فلا تتحقق هذه الوحدة في القصيدة إلا إذا كانت «عملاً فنيّاً تامّاً يكمل فيه تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه». دون ذلك يكون الشعر ألفاظاً «لا تنطوي على خاطر مطَّرِد، أو شعور كامل بالحياة» ويكون أشبه «بأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيهة ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة، لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة».

ب ـ **الإحالة**، ويعني بها فساد المعنى في القصيدة. ويتمثل هذا الفساد في الاعتساف والشطط والمبالغة ومخالفة الحقائق، والخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه.

ج ـ **التقليد**، وهو تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني، ويتضمن هذا التكرار الاقتباس والسرقة.

د ـ **الولوع بالأعراض دون الجواهر**، مما يتناقض مع طبيعة الشعر

الحق. فالشعر إذا لم يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، أي إلى الشعور الحيّ والوجدان الذي تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، شأن شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية، فإنه يكون شعرَ قشور وطلاء، بل شعر حواس ضالّة ومدارك زائفة.

هكذا ينفي العقاد أن يكون شعراء جيله قد تأثروا بشوقي، وأتباعه. يقول: «فالجيل الذي نشأ بعد شوقي لم يتأثر به أقل تأثر، لا من حيث اللغة، ولا من حيث الروح». فمن ناحية اللغة، كان هذا الجيل «يقرأ دواوين الأقدمين، فيدرسها ويعجب بما يوافقه من أساليبها». ومن ناحية الروح، «فالجيل الناشيء بعد شوقي وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءاتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي، على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى. ولا أخطىء إذا قلت إن هازلت Wiliam Hazlit هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة، ومواضع المقارنة والاستشهاد» (شعراء مصر وبيئاتهم، ص ١٩١ - ٢٩٢).

أما عن طبيعة العلاقة بين جيله والثقافة الانكليزية، فيقول: «كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي والأمريكي في أواخر القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة

النبوءة والمجاز، أو هي المدرسة التي تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستيوارت ميل وشيلي وبيرون ووردزورث، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهي مدرسة برواننج وتنيسون وأمرسون ولونجفلو وبوّ وويتمان وهاردي وغيرهم، ممن هم دونهم في الدرجة والشهرة. وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج، واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء».

وعلى هذا يكون العكس، في رأي العقاد، هو الصحيح ـ أي أن شوقي هو الذي «تأثر بمن نشأوا بعده، فجنح في أخريات أيامه إلى أغراض من النظم تخالف أغراضه الأولى التي كان يعيبها عليه الجيل الناشىء في أوائل القرن العشرين، فاتّجه إلى الروايات وأكثر من الاجتماعيات والتاريخيات وعدل أو كاد عن شعر المناسبات الضيقة، الذي كان ينحصر فيه وقلّما يتعداه».

وفي هذا كله يؤكد العقاد على أن شعر شوقي بقي شعر صنعة، ولم يكن أبداً شعر شخصية. يقول، مثلاً: «في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لمحة من الملامح ولا قَسَمة من القسمات التي يتميز بها إنسان عن سائر الناس». (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة ١٩٣٧، ص ١٥٦).

ويقول في الصفحة نفسها عن هذا الشعر، إنه «. . . منقول من القسط الشائع بين الناس، وليس فيه دليل على شخصية القائل، ولا على طبعه، لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان».

ويقول متابعاً عن شوقي: «فإذا عرفت شوقيّاً في شعره، فإنما تعرفه بعلامة صناعته، وأسلوب تركيبه، كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على الصنعة المعروضة، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التي تنطوي وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة» (المصدر السابق، ص ١٦١).

وهكذا كان شعر شوقي تابعاً للشعر التقليدي و«رسوله المبين، بل خاتم رسله أجمعين. فأبطاله من الممدوحين والمرثيين، طراز في مراتب المجد التي يرتضيها السمت والهيبة. وفضائل الأخلاق في قصائده هي الفضائل التي اصطلح عليها العرف، وتتابعت بها معايير الحمد والثناء. وعواطف الإنسان هي العواطف التي رسمتها لنا تقاليد الزمن في أحوال المحبين والطامحين أو آداب الآباء والبنين». (مهرجان شوقي، ص٨).

- ٣ -

أما المبادىء التي قام عليها مذهب جماعة الديوان، فيمكن أن نقسمها إلى قسمين: ما يتصل منها بمفهوم الشعر، وما يتصل منها بطريقة التعبير والبناء الفني.

أ ـ أما من ناحية مفهوم الشعر، فقد أقاموا نظرتهم على الأسس التالية:

١ ـ الشعر تعبير عن الذات. ويتضمن هذا ضرورة البعد عن الظواهر، والغوص إلى ما وراءها، كما يتضمن القول بأنّ الشعر تأمّل في العالم، وبأن «المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه» كما يعبّر عبد الرحمن شكري (الديوان ـ الجزء الخامس، المقدمة).

ويوضح هذه الناحية عباس محمود العقاد بقوله: «إن الشعر إذا لم يكن تعبيراً عن الذات، كان صناعة. وإذا كان صناعةً لا يكون ذا سليقة إنسانية. فحين نقرأ شعر شاعر ولا نعرف هذا الشاعر من شعره، ولم تظهر لنا شخصيته الصادقة من خلله، فالأحرى أن نسمي هذا الشعر تنسيقاً، كما يقول العقاد، لا تعبيراً». (مجلة الكتاب، أكتوبر ١٩٤٧).

والتعبير عن الذات لا يقتصر على ما يعتمل داخل النفس الإنسانية، وإنما يتعداه إلى الخارج. فكل «ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا ونبثّ فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ولو كان مما نراه في البيت أو الطريق ومما نراه في الدكاكين المعروضة وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية... فكل ما يمتزج بالشعور صالح للتعبير». (مقدمة ديوان عابر سبيل، ص ٣ ـ ٨). الشعر، والحالة هذه، ليس ذكاءً يلفّق، أو يتصيد الخواطر، وإنما هو فيض من الطبع.

٢ ـ الشعر واسع منفتح كالوجود، وهذا يعني أنه لا يمكن أن يحصر في تعريف محدود. فهو، شأن الحياة، لا يستنفده التعريف. وفي ذلك ردٌّ على التعريف العربي القديم. ومن هنا يستغرق الشعر آفاق الوجود كلها، وآفاق النفس كلها.

٣ ـ ينتج عن هذين الأساسين السابقين أن الشعر تعميق للحياة، أي أنه يجعل اللحظة الواحدة لحظات كثيرة، ويعني ذلك أن حب الشعر هو نفسه حب الحياة، بل هو أعمق شكل لهذا الحب. وحين يقال مثلاً عن شعب ما، بأنه يحب الشعر، فإن ذلك يعني أنه يحب الحياة ويعيشها، بملئها الكامل.

٤ ـ هذا كله يعني أن الشاعر يجب أن تكون له نظرة للعالم خاصة به تميزه عن غيره، ولا يتقيد فيها إلا بما تمليه عليه تجاربه ونفسه.

ب ـ أما من حيث طريقة التعبير والبناء الفني، فيقوم مذهبهم على الأسس التالية:

١ ـ التعبير واسع كالشعر «لا ينحصر في قالب ولا يتقيّد بمثال»، كما يقول العقاد (وحي الأربعين ص ٣ ـ ١٠)، لهذا يجب التخلص من جميع القيود. ومن هنا دعوتهم إلى التحرر من القافية الواحدة وإلى تنويع القوافي أو إرسالها (كما كان يقول الزهاوي). ولعبد الرحمن شكري قصائد تحررت من القافية الموحدة، وله قصائد تحررت من القافية ذاتها. (كلمات العواطف، واقعة أبي قير، نابليون، الساحر المصري: في الأدب الحديث لعمر الدسوقي: ٢/٢٢٥).

٢ ـ القصيدة بنية حية. ومعنى ذلك أن القصيدة يجب أن تكون وحدة عضوية، أي «عملاً فنيّاً تامّاً» يكمل بخواطره «كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها» (الديوان، العقاد ـ المازني: ٢/٤٦). ويشرح العقاد ضرورة هذه الوحدة فيقول بأن القصيدة لا يجوز أن تكون أجزاء متناثرة يجمعها إطار واحد. ذلك أن الشعر الحق لا يمكن أن يتمثل في شعر نغير فيه أوضاع أبياته، ومع ذلك لا نحس أن مقاصد الشاعر قد تغيرت تبعاً لذلك. القصيدة، بتعبير آخر، ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله وعما بعده، وإنما هو تآلف مركّب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه، ضمن نسق موحد. ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة، أي النفس المركبة المثقفة، كما يقول العقاد، النفس التي تتآلف فيها المعرفة والأحاسيس، وتنظر إلى العالم نظرة تركيبية عميقة، تتجاوز النظرة

الآلية المباشرة. وهذا هو نفسه الرأي الذي يؤكده عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه: «في الشعر ومذاهبه»، إذ يقول إن قيمة البيت هي في الصلة القائمة بين معناه وموضوع القصيدة، فهو جزء مكمل. ومن هنا ينبغي النظر إلى القصيدة، حين قراءتها، لا من حيث هي أبيات مستقلة، بل من حيث هي «شيء فرد كامل». (مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ٧٩ ـ ٨١).

ـ ٤ ـ

إذا ألقينا نظرة على النتاج ذاته الذي تركته «جماعة الديوان»، فإننا نرى أنهم لا يشتركون إلا سلبياً، أي في ما رفضوه. أما ما فعله كل منهم على صعيد النتاج الشعري، فمغاير لما فعله الآخر. فقد تميز نتاج المازني بالعاطفية المتمردة، لكن الشاكية المتشائمة ـ ثم إنه ترك الشعر وانصرف إلى النثر، وكانت السخرية هي الصفة التي غلبت على نثره. وكان العقاد يصدر في شعره عن وعي عقلي، يحلل ويستقصي ويستنتج ويحاكم ويحكم. فلم يكن الشعر، بالنسبة إليه إلا شكلاً تعبيرياً آخر لعقلنة العالم. وانصرف هو الآخر إلى دراسة العالم بتجلياته التاريخية والسياسية والاجتماعية والفكرية. أما عبد الرحمن شكري فقد بقي في عالمه الشعري الذي بدأه، بل إنه ازداد، مع تقدمه في العمر، انقطاعاً إليه، ودخولاً في أغوار ذاته، وابتعاداً عن العالم الخارجي. لهذا أكتفي للتمثيل على النتاج الشعري لجماعة الديوان بشعر عبد الرحمن شكري، ذلك أن ما كتبه المازني والعقاد من شعر إنما هو دون ما كتبه شكري، بل ليست له في رأيي أهمية فنية، بالمعنى الخالص للكلمة.

١ ـ يصف عبد الرحمن شكري المناخ الروحي الذي عاش فيه من

خلل وصفه «للشباب المصري» في كتابه «الاعترافات» الذي أصدره سنة ١٩١٦، فيقول عنه إنه «عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس... وكل منهما في نفسه عميق مثل الأبد». وهذا الشباب «ضعيف العزيمة كثير الأحلام»، وشجاعته «متقطعة مبتورة» و«خوفه مبدأ عام». و«هو شديد الإحساس، ولكنه يبكي في ضحكه ويضحك في بكائه، وهو كثير الشكوى، قليل الصبر». «ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم»، و«هو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره، يترك ما يعنيه لما لا يعنيه. وهو «لا يعرف أي أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرّة، ولا أيّ أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة. من أجل ذلك يضره القديم، كما يضره الجديد، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجّتين أو مثل كرة في أرجل المقادير». (عبد الرحمن شكري، شاعر الوجدان، ليسري محمد سلامه، ص ٤٢ ـ ٤٣، ٧٠).

وتكتمل هذه الصورة عن المناخ الثقافي الذي كان سائداً آنذاك في مصر بما يقوله عباس العقاد واصفاً تلك المرحلة من التاريخ المصري في بدايات هذا القرن، بأنها عصر «طبيعته القلق والتردد بين ماضٍ عتيق ومستقبل مريب، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وما هو كائن» (المصدر السابق، ص ٢٢).

لكن في هذا المناخ نفسه كانت تنمو حركة مصطفى كامل التي تهدف إلى التحرر من الاستعمار وبناء مصر بناءً وطنيّاً علميّاً، يقوم على العدالة والحرية. وقد اتصل عبد الرحمن شكري بهذه الحركة، وناضل في صفوفها. (المصدر السابق، ص ٤٦/٥٠ ـ ٥١).

٢ ـ كان شكري، حياتيّاً، يعيش، إذن، في وضع معقّد يتداخل

فيه طغيان الاستعمار، وطغيان التخلف بشتى أشكاله في المجتمع المصري. وكان، شعريّاً، يعيش في أجواء الشعر الرومنطيقي الإنكليزي، شعر بيرون وشلي وكيتس ووردزورث. وهي أجواء ثائرة تناهض الإقطاع والرجعية ومختلف القيود التي تكبّل الإنسان. هكذا وجد شكري نفسه يصدر عن هذه الرومنطيقية: يناهض العبودية، والتقاليد، وينطلق في آفاق الحرية. وقد انطبع شعره بخصائص الرومنطيقية الإنكليزية الثائرة: الذاتية، والحرية، والوله بالطبيعة ـ عبر الحب والموت.

وتوثق اتصاله بهذا الشعر الإنكليزي خصوصاً في أثناء إقامته بإنكلترا للدراسة بين ١٩٠٩ ـ ١٩١٢.

٣ ـ لكن الصورة لا تكتمل تماماً إلا إذا أضفنا إليها الجو الذي عاش فيه شكري بعد عودته من إنكلترا. فقد مارس التدريس منذ ١٩١٢، حتى سنة ١٩٣٨، أمضى منها السنتين الأخيرتين مفتشاً في التعليم الثانوي. لكنه منذ ثورة١٩١٩ حتى وفاته سنة ١٩٥٨، في الإسكندرية، عاش في عزلة شبه تامة عن الحياة الأدبية في مصر. ولم يشترك في ثورة ١٩١٩، بل إنه انعزل عن أحداثها وصمت، على العكس من زميله العقاد. ولعله انعزل لأنه لم يقتنع بها. وقد كانت نتائجها أن خذل زعماء الشعب المصري في هذه الثورة قضاياه الحقيقية في العدالة والتحرر والحرية، و«تحالفوا مع البورجوازية والإقطاع والمستعمر والقصر من أجل دستور زائف واستقلال منقوص» (شكري، شاعر الوجدان، ليسري محمد سلامه، ص٦٧). وقد اتهمه زملاؤه بالانعزال والسلبية، كما اتهمته السلطة بعدم الولاء لها. وكان من أسباب انزوائه أيضاً خصومته مع المازني الذي شن عليه في الديوان سنة ١٩٢١ هجوماً عنيفاً اتهمه فيه بالجنون.

٤ ـ أصدر عبد الرحمن شكري ديوانه الأول بعنوان «ضوء الفجر» سنة ١٩٠٩. ولعلّه في هذه التسمية يرمز إلى الظلام الذي كان سائداً من جهة، وإلى أن شعره، من جهة ثانية، هو بمثابة الضوء. وأصدر ديوانه الثاني سنة ١٩١٣، بعنوان «لآلىء الأفكار».

في الديوان الأول يرى إلى الطبيعة بحواسه، ويصورها، ويبتهج بها، أو، على الأصح، يحتفي بها. وفي الديوان الثاني يبدأ بالنظر إليها، عميقاً، نظرة تتجاوز الحواس إلى التأمل. لم يعد يكتفي، مثلاً، من الليل بالوقوف على مظهره الخارجي، وإنما أصبح يريد أن يكتنه دلالته، أن يسمع إلى الليل ماذا يقول صوته. وقصيدته «صوت الليل» في ديوانه الثاني هي أشبه بالنقيض الذي لا يتجاوز «ضوء الفجر» في ديوانه الأول وحسب، وإنما يبدأ بأن يطرح الليل نفسه بديلاً للفجر. وقد تميزت قصيدة «صوت الليل»، من حيث الشكل بخروجها على وحدة القافية. فهي مؤلفة من أبيات يتفرد كل منها بقافيته الخاصة.

ويعني انحياز شكري لليل، انحيازه لرومنطيقية الموت. وبدءاً من هذا الانحياز أخذ يخلق المطابقات الخاصة به، بين نفسه والطبيعة. ونجد نموذجاً جيداً لهذه المطابقات في عدد من قصائده مثل قصيدة «وصف البحر» المنشورة في ديوانه الثاني، وقصيدة «الشعر والطبيعة» المنشورة في ديوانه الثالث، وقصيدته «الحب والطبيعة» و«نرجس» في ديوانه الرابع: «زهر الربيع»، وقصيدته «إلى الريح» المنشورة في ديوانه الخامس.

وفي حين يغلب في دواوينه الأولى، طابع التمرد الذي ترافقه عاطفة متأججة، يغلب في دواوينه المتأخرة طابع التأمل النفسي الذي يرافقه التشاؤم واليأس، في مناخ من القلق والحيرة والشك في كل شيء. ومن

هنا يشعر أنه يضيق بهذا العالم المعروف، ويتجه بطاقته كلها نحو المجهول.

- ٥ -

تنتج عن هذه الآراء في مفهوم الشعر وفي طرق التعبير نظرة خاصة إلى علاقة الشاعر العربي بالثقافات غير العربية، وإلى علاقة الشعر العربي بغيره، في سلّم التقويم.

من الناحية الأولى، يتحتم الانفتاح على مختلف الثقافات. ولعلّ عبد الرحمن شكري أن يكون خير من يوضح هذه المسألة، إذ يقول ما خلاصته أن آداب اللغة العربية فسدت «حين ساد الجهل البلاد العربية في العصور الأخيرة، فإن سنّة التقدم تقتضي الاطّلاع على ما يستحدث في الآداب والعلوم. وكلما كان الشاعر أبعد مرمىً وأسمى روحاً كان أغزر اطّلاعاً، فلا يقصر همته على درس شيء قليل من شعر أمة من الأمم. فإن الشاعر يحاول أن يعبّر عن العقل البشري والنفس البشرية، وأن يكون شعره تاريخاً للنفوس، ومظهر ما بلغته النفوس في عصره. وما عجبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حدّاً فاصلاً بين آداب الغرب وآداب العرب، زاعمين أن هناك خيالاً عربيّاً. وإذا قرأ الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى، أكسبته قراءته جدة في معانيه، وفتحت له أبواب التوليد. فإن الشاعر الكبير، كي يعبّر عما في نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مجهولاً، لا بد أن يجدّد ذهنه دائماً بالاطّلاع وأن يحرك به نفسه وأن ينوّع من ذلك الاطّلاع، فإن شَرَه الإحساس والتفكير هو ميزة العبقري». (جماعة أبوللو، للدسوقي، ص ٩٨، في الشعر ومذاهبه، لشكري).

أما من الناحية الثانية، فيرى العقاد أن الشعر، قيمة إنسانية، **لا** لسانية على النقيض من رأي الجاحظ. ذلك أنه وُجد عند جميع الشعوب وفي جميع الألسنة. لذلك حين تجود القصيدة في لغة ما، فلا بدّ من أن تكون جيدة في اللغات كلها. ويعني ذلك أن القصيدة لا تفقدها الترجمة مزاياها الأصلية إلا على فرض واحد: أن يكون من ترجمها دون من كتبها في نفسه، وفي قدرته على التعبير.

نجد كذلك لدى «جماعة الديوان» نظرة نقدية شعرية متقدمة، خصوصاً عند شكري. وهي تتمثل، بشكلها الأعمق، كما يبدو لي، في الخروج من المعلوم الشعري الموروث، والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني. ومن هنا توكيد هذه الجماعة على الذاتية، مما أدخل البعد الرومنطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وتوكيدهم على وحدة القصيدة مما مهّد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه.

وإذا أضفنا إلى ذلك رأي شكري في إلغاء «الحد الفاصل» بين الشعر العربي والشعر غير العربي تتبين لنا أهمية الدور الريادي البارز الذي لعبته «جماعة الديوان» في تجاوز الجمالية العربية التقليدية.

خليل مطران
أو «حداثة» السليقة / المعاصرة

ـ ١ ـ

كتب خليل مطران[٣٩] مقدمة قصيرة لديوانه الذي صدر في أربعة أجزاء سمّاها «بياناً موجزاً»، تحمل رأيه في الشعر، وهذه خلاصة عنه (الجزء الأول، ص ٨ ـ ١١):

١ ـ يلاحظ أولاً «جمود الشعر المألوف»، ويشبه كتابة الشعر في جوّه بنوع من «التيه في الصحراء»، ويعلن أنه رفضه «وأنكر طريقته».

٢ ـ بعد فترة، في أوائل شبابه، اهتدى إلى طريقة مستقلة في كتابة الشعر، وعرف «كيف ينبغي أن يكون». حينذاك بدأ يكتب، وكانت غايته من كتابته مزدوجة:

أ ـ إما «ليرضي نفسه».
ب ـ و«إما ليربّي قومه».

٣ ـ يقيم فنّه الشعري على الأسس التالية:

أ ـ «مجاراة الضمير والوجدان على هواهما»، متابعاً بذلك «عرب الجاهلية». ويعني ذلك التشديد على الطبع والصدق.

ب ـ «موافقة زمانه في ما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب»

ومن اللجوء أحياناً إلى غير المألوف من الاستعارات والأساليب».
وتعني «موافقة الزمان»، التلاؤم مع روح العصر وذوقه.

جـ ـ «الاحتفاظ بأصول اللغة وعدم التفريط في شيء منها».

د ـ هو في ذلك متابع لا مبتكر ـ يتابع «فصحاء العرب قبله» الذين «توسعوا في مذاهب البيان» ـ وكل ما فعله أنه «جاراهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه» العهد الحاضر، «من أساليب النظم» ويعبر عن ذلك، في مكان آخر، قائلاً: «اللغة غير التصور والرأي. وإن خطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغاً في قوالبهم، محتذياً مذاهبهم اللفظية». (المجلة المصرية، مجلد ١، ج٣، يوليو (تموز) ١٩٠٠، ص٨٥).

هـ ـ **العصرية**، وهو يرى أنّ قيمة شعره في عصريته. ويمتاز عن الشعر الذي سبقه، كما يمتاز هذا الزمن على الأزمنة السابقة.

و ـ التعبير عن «**المعنى الصحيح باللفظ الصحيح**»، دون أن تؤثر في ذلك ضرورات الوزن أو القافية «فتحرف الشعر عن قصده، أو تجعل الشاعر يلجأ إلى الصنعة والتكلف شأن الشعراء الذين كانوا يسمّون «عبيد الشعر»، في الجاهلية.

ز ـ تجاوز جمال «البيت المفرد» إلى جمال «البيت في موضعه، وجملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها». وهو ما يمكن أن يسمى بوحدة الموضوع، أو وحدة القصيدة. فالقصيدة يجب أن «ترتبط أبياتها ومعانيها بعضها ببعض، وتتسلسل إلى غاية واحدة».

وعن هـذا كتب مرة يقـول: «قرأنـا في المجلة البيضاء الفـرنسية بعض قصائد. . . لمحنـا فيها أن الأبيـات ومعانيهـا مرتبط بعضهـا ببعض في القصيـدة كلها قصـداً إلى غايـة واحدة، بخـلاف ما عليـه منظومـاتنـا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخـارجة عن المـألوف، التي هي أقـرب فيما أظن إلى الصـواب وأشـد تـأثيـراً في النفـوس وأوفى بمـطالب العقـول ورغـائب القلوب في هــذا العصر». (المجلة المصرية، عدد ١٥ آب سنة ١٩٠١).

حـ ـ «مطابقة الحقيقة، وتحرِّي دقة الوصف» والصدور في كل ذلـك عن «الشعور الحر».

٤ ـ ومطران يثق بطريقته الشعريـة التي يسميها «الـطريقة الفـطرية الصحيحة»، ويأمـل أن يجيء في المستقبل من يـدرك من هذه الـطريقة «الشأو الذي قصر عنه» هو نفسه، ويصل بهـا إلى حيث عجز هـو عن الوصول. فشعر هذه الطريقة (وهو يفصل بينهـا وبين شعـره من حيث كونه تطبيقاً لها ونموذجاً عنها ويعـدّه «ضعيفاً») هـو «شعر المستقبـل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال معاً».

٥ ـ يصف مطران نتاجه الشعري الـذي كتبه وفقـاً لهذه الـطريقة، فيقول عنه إنـه «مدامـع ذرفتها، وزفـرات صعّدتهـا، وقطع من الحيـاة بـددتها، ثم نـظمتها فتـوهمت أنني استعدتهـا» ويصفه أيضـاً بأنـه «عِبر مروية، وغرائب محكية، ونوادر ممثلة، وصور مخيلة».

٦ ـ ينبـه إلى أنـه لم يخلص نتـاجـه هـذا من كـل «مـا خـالف فيـه السابقين»، وإلى أنه «يرجو أن يحقق ذلك في المستقبل».

٧ ـ يشدد على توصيل شعره، فيشبّه الناس بالقافلة السائرة في التيه

أو «بـركب شقاء»، ويشبـه الشاعـر بحادي الـركب أو القافلة ـ الـذي يغني لها ويرى سعادته في أن يكون لغنائه «صدى عندها ورنة».

٨ ـ يصدر في تجربته الشعرية عن موقف سياسي ـ تحرري.

ـ ٢ ـ

تُعَد قصيدة «المساء» لخليل مطران نموذجاً ناجحاً لاتجاهـه الشعري. لـذلك أكتفي بـأن أستخلص منها أسس فنـه الشعـري، وهي نفسهـا الأسس التي تـدلل عـلى دوره وأهميتـه في الحـركـة الشعـريـة العـربيـة المعاصرة.

١ ـ مقارنة

أ ـ تضعنـا هـذه القصيـدة التي كتبهـا مـطران سنة ١٩٠٢ في جـوّ مغـايـر، فكـأنّ لهـا بـالقيـاس إلى الشعـر في عصر النهضـة، عصرهـا الخـاص. وهو عصر متقـدم على عصر البـارودي ـ شـوقي، وإن كـان هذان العصران متزامنـين (آخذ هنـا من شوقي، مثـالاً، لأنه النمـوذج الأبـرز، بـالنسبـة إلى الـذائقـة الشعـريـة السـائـدة، ولأنـه من حيث التقليدية، شبيه بالبارودي والرصافي).

ب ـ هـذا التقـدم طبيعي، وليس طفـرة ولا قفـزاً، لكن إذا قسنـا عصرية القصيدة بمدى انتشارها بين الناس، كانت هـذه القصيدة أقـلّ عصرية من أية قصيدة لشوقي، مثلاً. فشعر خليل مطران لا يزال حتى الآن قليـل الانتشـار. لكن في حـين يتقلص شـوقي، يـأخـذ مــطران بـالامتداد شيئـاً فشيئاً، لكن بصعـوبـة. يمكن، بنـاءً عـلى ذلـك، أن نستنتـج أن القصيـدة لا تكتسب عصريتهـا من كـونها منتشرة جدّاً في مرحلتها الزمنية، بين الناس.

جـ ـ الفرق الأول الظاهر المباشر بين شعر مطران وشعر البارودي أو شوقي هو أن مطران يحاول أن يمزج الشكل الفنيَّ القديم بالمعاناة الحياتية الشخصية المعاصرة، وأن شوقي يحاول أن يملأ الشكل القديم بموضوعات حديثة. في الحالة الأولى يحدث نوع من التداخل بين الشكل الموروث والحياة الجديدة، وفي الحالة الثانية يحدث بينهما نوع من التوازي. يحاول مطران أن يصهر القديم والجديد في تركيب أو تأليف آخر، يحمل سمات القديم من جهة، فيما يوحي بِسماتِ الجديد من جهة ثانية. ويحاول شوقي أن يوفق بين شكل قديم وموضوعات جديدة، شأن من يضع الخمرة الجديدة في زقٍّ قديم.

وفي حين تبدو قصيدة مطران نبتة صغيرة، لكن في تربة طبيعية، ومناخ طبيعي، تبدو قصائد شوقي نباتات طويلة، لكن في تربة اصطناعية ومناخ اصطناعي. الأولى أكثر اتصالاً بالحاضر، والثانية أكثر اتصالاً بالماضي. الأولى تختار الحياة والإنسان قبل التقليد، والثانية تختار التقليد قبل الحياة والإنسان.

د ـ نموذج العلاقة التي تربط الشاعر بالأشكال السابقة عليه، مختلف عند مطران عنه عند البارودي أو شوقي أو الرصافي. ففي حين تبدو هذه العلاقة عند مطران مشحونة بميل إلى الرفض، ولو جزئيّاً، تبدو عند هؤلاء على العكس علاقة قبول كامل. الكتابة عند هؤلاء تصدر عن أشكال أصبحت بعيدة جدّاً عن الحياة التي أوجدتها، أما الكتابة عند مطران فتصدر عن حياة مليئة لم تجد بعد أشكالها. هؤلاء يعيشون على وعد الحياة الماضية لكي يمنحهم وجوههم، أما مطران، فعلى العكس، يحاول أن يعد الحياة وأن يمنحها وجهاً آخر. إنهم، بتعبير آخر، يعيشون لحظة حاضرة لكنهم لا يعبّرون عنها إلا عَبْر

اللحظة الماضية. أما مطران ففيها يعيش لحظته الحاضرة ويعبّر عنها بما هي، فإنه يحاول أن يستبقي شيئاً من اللحظة الماضية وأن يستعيده.

هـ ـ تستمد قصائد البارودي ـ شوقي قوتها وتأثيرها من جمالٍ ماضٍ: يكمن بالنسبة إلى الشكل، في العمودية الفنية التقليدية، ويكمن بالنسبة إلى القارىء، في الذاكرة والعادة. أما قصيدة مطران فتستمد قوتها وتأثيرها من خاصّية حضورها الراهن ـ من الجمال الذي يختزنه الحاضر، أو بعبارة أدق، من كونها محاولة للجواب عن الزَّمن النفسيّ ـ الحياتي الذي عاشته.

و ـ غير أن مطران يحرص، وهذا ما يشير إليه في بعض آرائه عن الشعر، على إحاطة التاريخ بما يتجاوز التاريخ، أي على إحاطة المتغير بالثابت. فقصيدته جواب عصري عن عصر نعيشه، غير أن في صيغة هذا الجواب عنصراً لا يتغير، هو ما يسميه السليقة العربية. ثمة تحولات تتم في التاريخ هي التي تشكل زمنية القصيدة غير أن التعبير عن هذه الزمنية يتم بسليقة تتجاوز التاريخ، أي أنها ثابتة لا تتغير. لكن ما هذه السليقة؟ هل هي في عبقرية اللغة العربية وخصائصها الأسلوبية والبنيوية، كلغة متميزة؟ أم هي في طبيعة الحساسية العربية؟ أم في هذا أو ذاك؟ أم هي في شيء آخر؟ هذه أسئلة لا نرى في ما كتبه خليل مطران حول الشعر، وهو ضئيل، أي جواب واضح عنها.

ز ـ هناك فرق بين الوعي الفني عند البارودي ـ شوقي، والوعي الفني عند مطران. هذا الوعي عنده يوحي بأنه يعدّ الفنَّ خلقاً، أما عندهما فيوحي بأنه ينظر إلى الفن بوصفه تعبيراً عن شيء سابق ثقافي أو خياليّ أو اجتماعيّ أو شخصيّ. فالقصيدة بالنسبة إليهما، تقول ما رآه الآخرون وتصوروه وفكّروا فيه. أما عند مطران فالقصيدة تحاول

أن تقول ما لم يره الآخرون من قبل. القصيدة في الحالة الأولى ترسم وتعكس، وهي في الحالة الثانية، تكوّن وتبتكر.

٢ ـ تقويم

تكمن قيمة النص الشعري في فعاليته الفنية. ويكون النص فعّالاً حين يكون قادراً على أن يتوالد بنفسه، خالقاً بين كلماته، أو بين عناصره، شبكة غنية من العلاقات. لذلك لا بد من أن ندرس أولاً بؤرة هذه الفعالية، أي طريقة التعبير.

١ ـ من حيث الوزن، نشير إلى أن دوره، من حيث أنه تتابع إيقاعيّ في نسق معين، يكمن في إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها، وإشباع رغبة الاستطلاع: ذلك أنه، إذ يخلق هذه الحالة، يتحكم بالانفعال، فيتحول إلى نوع من الوزن ـ الحركة.

وقوة الإيقاع أو الوزن هي في مدى إثارة أو تحقيق هذه النشوة. ويعني ذلك أنه، بقدر ما يغلب الطابع الانفعالي على الإيقاع والوزن يكون تأثيرهما في النفس، قويّاً. ونحن نلاحظ ونشعر أن الإيقاع ـ الوزن في «المساء» متدرج، متسلسل وفقاً لمنهج عقلي، واضح. وهو ليس إيقاعاً احتماليّاً، فنحن لا نجد في قصيدة «المساء» إلا ما نتوقعه، وهي من هذه الناحية لا تفاجئنا.

وفي سبيل الإيقاع ـ الوزن نجد إخلالاً بالصوت الطبيعي للكلمات، (ظماء) وحشواً (رياء، ارعاء) وتكراراً (نعوتاً لا معنى لها، لا تضيف شيئاً: الطلعة الزهراء، الروضة الغناء، رياحه الهوجاء، الصخرة الصماء، الدمعة الحمراء... واستخداماً لكلمات ميتة (الحوباء...).

٢ ـ ومن حيث القافية نجد أن معظم القوافي ليست جزءاً عضويّاً من بنية البيت، فبالأحرى ألا تكون جزءاً عضويّاً من بنية القصيدة. فهي تملأ فراغاً وزنيّاً. لذلك يمكن حذفها دون إحداث أيّ تغييرٍ أو إضعافٍ في معنى البيت.

٣ ـ ومن حيث الصورة، نشير إلى أنها توسع المسافة بين الدال والمدلول، أي بين الكلمة والمعنى. فهي تخلق عالماً خياليّاً، إيحائيّاً. والقيمة الجمالية للقصيدة تكمن في طاقتها على الإيحاء: الأحلام التي تثيرها، المشاعر التي توحي بها، الأفكار التي تكشف عنها، الأسئلة التي تولدها. . . الخ. ولسنا نجد شيئاً من هذا القبيل في قصيدة «المساء». فهي تعتمد على اللعبة البيانية العربية التقليدية: التشبيه، الكناية، الاستعارة.

٤ ـ ومن حيث «المضمون»، نلاحظ أن قصيدة «المساء» واضحة منظمة، ممنهجة تقوم على التسلسل، وعلى شيء من التحليل، وهذا ما يقربها من النثر، بحيث لا يميزها عنه إلا الوزن والقافية. ولم يكن العرب يميزون بين الشعر والنثر إلا من حيث الشكل: الوزن والقافية. لكننا، للمناسبة، نشير إلى أن ناقداً عربياً هو الصابي، ميّز بين الشعر والنثر على أساس الوضوح والغموض. فقال: «الترسل (النثر) هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه. وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه». (المثل السائر، ٤/٧) والجرجاني في أسرار البلاغة لم يستنكر الغموض. فهو يقول: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجلّ وألطف».

«المساء» في هذا المنظور، أقرب إلى النثر منها إلى الشعر. ومطران، بعامّةٍ، من أنصار الوضوح، وهو بهذا يتابع التقليد العربي الأكثر شيوعاً. فقد نظر العرب إلى اللغة بوصفها مجموعة مفردات ذات معانٍ محددة، أو وحدات معنوية مستقلة. فالذوق التقليدي يميل إلى تجريد اللغة وقتل الإيحاء، والتوكيد على أن المفردة وحدة لغوية ثابتة المعنى.

ولعل ذلك مرتبط بالنظرة النفعية للشعر. فالشعر في التقليد العربي إنما هو للتهذيب والإمتاع. ومن هنا الإلحاح على المألوف ومطابقة الكلام لمقتضى الحال. ومطران من أنصار هذه النظرية كذلك.

٥ ـ ومن حيث التميّز أو الاختلاف أو الفرادة، نشير إلى أن فرادة القصيدة **تتحدد بمدى ما تكشف عن الإنسان أو الوجود، وبمدى ما تعد بالمستقبل**. وقصيدة «المساء» بكائية ـ ارتدادية. إنها تكشف لنا عن الزمن الميت. أي أنها تكشف لنا عن حقيقة واقعة واضحة. والكشف الشعري الحقيقي هو كشف ما لم يكتشف بعد، أي هو الكشف عن الصراع بين ما وقع وما لم يقع بعد، وعمّا يتولد عن ذلك من علاقات. فقيمة القصيدة هي في كونها مليئة بالزمن الفعال، الحقيقي ـ أي في كونها توحي بأن الشاعر يقذف بنفسه في حركة الكشف عن المستقبل، حتى حين يتحدث عن الماضي.

وقصيدة المساء ذات منحىً سلبيّ. إنها، بتعبير آخر، قائمة على الانفعال لا على الفعل.

غير أن في القصيدة، مع ذلك، شيئاً من الفرادة، تاريخيّاً، أي بالنسبة إلى الشعر الذي سبقها أو عاصرها (البارودي ـ شوقي ـ الرصافي). وتتمثل هذه الفرادة في ثلاثة أشياء:

أ ـ **إيجاد عمق جديد** للصلة بين الإنسان والطبيعة بوساطة اكتشاف

تحولات في الطبيعة مطابقة لتحولات النفس، ومن هنا يتلاقى المكان والزمان في حركة القصيدة. (القصيدة التقليدية مكان بلا زمان، أو زمان بلا مكان).

ب ـ التخلي عن الموضوع الخارجي المسبّق، البارد، المفروض من خارج، وإدخال الذات كمحور أساسي.

جـ ـ الخروج من المُحاكات، من الزمان التجريدي، والدخول في الحياة ـ أو بتعبير آخر تجاوز الارتباط بالقاعدة إلى الارتباط بالتجربة.

٦ ـ أما من حيث الحداثة، فإن الفرادة التاريخية لا تتضمن، بالضرورة، الجدة أو الحداثة. فليس المهم أن يكون مطران حديثاً بالنسبة إلى البارودي، مثلاً، أو شوقي، بل المهم أن يكون حديثاً باستمرار ـ أي بالنسبة إلى المستقبل كذلك. وهذا المقياس هو الذي ينقذ الشعر من كونه أداة أو وسيلة يموت كالأداة متى بطلت فائدتها أو بطلت إمكانية استخدامها، ويجعله إبداعاً ـ أي ينبوعاً دائماً من الإشعاع والتفجر اللذين يضيئان النفس والعالم ويجددانها. وفي رأيي أن القيمة الأولى لهذه القصيدة كامنة في فرادتها التاريخية ـ أي أن قيمتها نسبية، وهي تُقوَّم بالقياس إلى الشعر الذي سبقها ـ لكن بشكل أخص ـ في ما سمِّي بعصر النهضة. فما هي، إذن، هذه القيمة النسبية؟ نستطيع أن نحدد هذه القيمة بالاستناد إلى النقاط التالية:

١ ـ إذا قارنّا بين إحيائية البارودي، مثلاً، أو إحيائية من يسير في اتجاهه العام، وتجديد مطران، فأي الاتجاهين أكثر تجديداً «للتراث»، وبالتالي، أكثر ارتباطاً به؟ إنه الاتجاه الثاني، دون شك، مع أنه أشد انفصالاً، في الظاهر، عن التراث من الاتجاه الأول. ذلك أن الاتجاه الثاني أكثر قابلية للاستمرار والحياة، لأنه يختزن طاقة حيوية نابعة من

معاناة ما هو راهن أو ما هو معاصر. وهو بذلك يمنح «التراث» دفعة جديدة من الحياة لأنه استخدمه ليعبّر به تعبيراً جديداً عن رؤية جديدة. ومن الخطأ إذن أن يوصف التجديد مهما كان متطرفاً بأنه هدم للماضي. فالجديد أو الابتكار يعيد، على العكس، في هذا المنظور، بناءَ الماضي، ويعطيه أبعاداً جديدة.

٢ ـ لكن، كيف نحدد الابتكار أو التجديد، وما الشروط التي يجب أن تتوفر له؟

أ ـ المظهر الأول للابتكار هو التحرر من الأساليب القديمة، ومن كل ما يذكِّر بها.

ب ـ المظهر الثاني هو صياغة أساليب جديدة، أعني:

١ ـ خلق ترابط جديد بين الأشياء والأفكار، أي خلق نظام جديد من التفكير والتعبير.

٢ ـ خلق إطار جامع يتحرك صوب مفهومات جديدة أوسع وأغنى وأشمل.

جـ ـ والشرط الأول للابتكار هو الحرية في البحث والتفكير ـ وكأنّ هذا يعني، بالضّرورة، حماية المجددين أو المبتكرين، خصوصاً في مجتمع كالمجتمع العربي تطغى عليه نزعة التقليد وترتبط فيه هذه النزعة باعتبارات دينية وقومية.

د ـ والشرط الثاني هو أننا لا نستطيع أن نبتكر طريقة جديدة في صنع الأشياء أو في التعبير عنها، إلا إذا ابتكرنا طريقة جديدة في التفكير بها. فخليل مطران كتب شعراً «جديداً»، أي شعراً يغاير شعر البارودي ـ شوقي لأن فكره كان مغايراً لفكرهما. فطريقة تعبيره

«الجديدة» في الشعر ناتجة عن فهمه «الجديد» للشعر. ليس التجديد إذن، أن نبتكر الجديد وحسب، بل هو أن يكون هذا الجديد جزءاً في رؤيا جديدة للعالم.

٣ ـ بناءً على ما تقدم نصف التجديد بأنه علامة وجود الشاعر في اللحظة الراهنة أو المعاصرة. ونصف التراث، من الناحية الإبداعية، بأنه ما يتغير أو يتحول لا ما يثبت. ونَصِف الثبات بأنه الثبات على الحركة. فالتراث الحقيقي إذن هو التغيّر، ولهذا كان تمسك الإنسان بتراث لا يتغير دليلاً على أن هذا الإنسان فقد القدرة على تجديد نفسه، وأصبح في مستوى الأشياء.

يجب أن نلاحظ، في هذا الصدد، ظاهرتين تسودان المجتمع العربي:

أ ـ الظاهرة الأولى هي أن الوسط الاجتماعي الثقافي العربي يميل إلى كبْت القدرات أو الطاقات الخلّاقة عند الأفراد، فهي مقموعة، بشكل عام، وهي لذلك عاجزة عن إيصال حركتها الإبداعية إلى أقصاها ـ فكأنّها تولد وتنمو في قفص. وكان مطران واعياً هذه الظاهرة، إذ يقول مشيراً إلى ذلك «أردت التجديد في الشعر وبذلت فيه الجهد عن عقيدة راسخة في نفسي وهي أنه في الشعر ـ كما في النثر ـ شرط لبقاء اللغة حيّة نامية. على أنني اضطررت مراعاة للأحوال التي حُفت بها نشأتي ألّا أفاجىء الناس بكل ما كان يجيش بخاطري خصوصاً ألا أفاجئهم بالصورة التي كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقاً، فجاريت العتيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضلّعي من الأصول واطّلاعي على مخلّفات الفصحاء، وتحررت منه ـ وأنا في الظاهر أتابعه ـ بنوع خاص في الوصف والتصوير ومتابعة العرض. وبهذه الطريقة مهدت للجديد

قبولاً في دوائر كانت ضيّقة ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني، وستستمر في الاتّساع بحكم العصر وحاجاته، والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته». (الهلال، أغسطس، سنة ١٩٤٩).

ب ـ والظاهرة الثانية هي أن الكلام أكثر حقيقة من الأشياء التي يرمز إليها. ومن هنا يغيب عنّا الواقع دائماً، ونتعلق بالكلام. من هنا لذلك انفصالنا عن الحياة وتعلقنا بالعادة. وهذا مما يؤدي، إذا لم يكن قد أدى فعلاً، إلى الانفصال عن الواقع وعن الكلام في آن. ذلك أن الكلام في المجتمع العربي يتناول أشياء إما أنها غائبة (أشياء الماضي) وإما أنها لا تتحقق أو غير موجودة في الواقع (الانفصال بين القول والفعل).

٤ ـ في قصيدة «المساء» بُعد رومنطيقي، كان قبلها غريباً على الشعر العربي. ويتمثل هذا البُعد في السِّمات التالية:

أ ـ السمة الأولى هي أن القصيدة تتناول الحالة النفسية ـ الذهنية للشاعر، ولا تتناول موضوعاً. ومن الفروق بين الشعر الرومنطيقي والشعر الكلاسيكي، هو أن الأول يدور حول الذات أما الثاني فيدور حول الموضوع.

ب ـ السمة الثانية هي أن خليل مطران يجعل من نفسه بطل قصيدة «المساء» على غرار ما يفعل الشعراء الرومنطيقيون.

جـ ـ السمة الثالثة هي في توحيده بين ذاته والطبيعة، وفي النظر إلى الطبيعة بوصفها رمزاً للحياة والتجدد.

٥ ـ حين نقارن ما حققه مطران بما حققه البارودي ـ شوقي ـ الرصافي، نقول إن هؤلاء انطلقوا من المسلّمة القائلة: ليس في الإمكان

أبدع مما كان، ولهذا اكتفوا بالمحاكاة. أما هو فانطلق من الإيمان بإمكان إبداع شيء لم يكن في الماضي، ولا يتناقض مع الماضي، ولهذا عمل على ابتكار كيفية جديدة في التعبير.

وحين نقارن مطران بمن أتى بعده، بجبران، مثلاً، نقول إن مطران أقام مفهوم المعاصرة، في حين أن جبران أقام مفهوم الحداثة أي مفهوم المستقبل والمجهول والكشف عنهما.

ثم إن مطران ابتكر كيفية تعبير جديدة لكن دون أن يوصلها إلى غايتها. وليس المهم ابتكار شكل ما، بل المهم إيصال هذا الشكل إلى حدّه الأقصى. وإذا كان لمطران أهمية السبق، فإن لمن أتى بعده أهمية التغيير.

٦ ـ استناداً إلى قصيدة «المساء» ص ١٤٤ (من الديوان) والقصائد المشابهة: «مشاكاة» (ص ٢٩، الجزء الأول)، تبرئة (ص ٥٣، جـ ١)، «الحمامتان» (ص ٧٣، جـ ١)، «آدم وحواء» (ص ١٩٠، جـ ١)، «شعر منثور ـ كلمات أسف» (ص ٢٩٤، جـ ١)، يمكن وصف شعر مطران بأنه تمثيلي مجازي، يتناول الأشياء لكنه يحوّلها إلى فِكَر. والتشبيهات والاستعارات التي ترد في شعره، تبدو بمثابة الشواهد والإيضاحات. فهو يريد أن يقود القارىء إلى حقيقة واضحة، أو إلى نتيجة، ومن هنا نزعته التعليمية، وشعره، من هذه الناحية، يرضي لدى القارىء دافعاً عقليّاً أو عمليّاً، أكثر مما يثير في نفسه الأخيلة والصور والإيحاءات النفسية.

وقصيدة مطران مادة قابلة للنثر، موضوعة في نظم بارع. وأسلوبها مقنع، ويتمثل الإقناع في كونه يعرض وضعاً ذهنيّاً أو نفسيّاً صادقاً. ثم إن القصيدة وحدة تتآزر أجزاؤها، وتتساند. وهي تقدم للقارىء

عالماً واضحاً، وهذا الوضوح نتيجة لموقفه العقلي، المنفصل عن الحلم وعن اللاّشعور في آن.

وقصيدة مطران، من حيث بنيتها، تُعد إذن تجديداً مهمّاً، إذا قورنت بالقصائد التي عاصرتها أو التي سبقتها. فهي أولاً ذات وحدة موضوعية، أو هي تنويع على موضوع واحد أو فكرة واحدة. وهي، ثانياً، ذات منحى تمثيلي رمزي. وهي، ثالثاً، ملتقى مجازي، بين الذات والطبيعة في حركة من التفاعل والتطابق. وهي، رابعاً، مغزوية ـ حكمية، تنتهي إلى قرارٍ غائيٍّ ـ تعليميّ.

وفي هذا كله تُعَد، في النصف الأول من القرن العشرين، من النماذج الأكثر نجاحاً في الشعر العربي المعاصر للتوفيق، في الشعر، بين التراث والمعاصرة، أو الأصل والتطور.



حركة أبوللو
أو «الحداثة» / النظرية

- ١ -

بين آراء خليل مطران وبعض قصائده، وبخاصة قصيدة «المساء» التي كتبها سنة ١٩٠٢، وبعض قصائد عبد الرحمن شكري وآرائه، من جهة، والوعي النقدي الذي مثله عباس محمود العقاد خصوصاً، وجماعة الديوان عموماً، من جهة ثانية، نشأت حركة «أبوللو».

وقد مهدت لنشوء هذه الحركة صلات عميقة بين منشئها أحمد زكي أبو شادي[٤٠] (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) وخليل مطران. فقد تتلمذ، منذ طفولته، على شعر مطران. ومع أنه سافر لدراسة الطب في إنكلترا (١٩١٢ ـ ١٩٢٢)، فإن علاقته الأدبية بمطران ظلت وثيقةً وقوية. وفي المجموعة الشعرية الأولى التي أصدرها أبو شادي (أنداء الفجر، سنة ١٩١٠، طبعة ثانية ١٩٣٤) يشير أبو شادي في كلمة يختتم بها المجموعة إلى أثر مطران في شعره، وكان عنوان الكلمة، «مطران وأثره في شعري»، وجاء فيها قوله: «لولا مطران لغلب على ظني أني ما كنت أعرف، إلا بعد زمن مديد معنى الشخصية الأدبية، ومعنى الطلاقة الفنيّة، ووحدة القصيد، والروح العالمية في الأدب، وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية. . . وصفوة القول إن أثر مطران في شعري هو

أثـر عميق لأنه يـرجـع إلى طفـولتي الأدبيـة ويصـاحبني في جميـع أدوار حياتي، وإذا كان استقلالي الأدبي متجلّياً الآن في أعمالي، فهو في الوقت ذاتـه يمثل الاطّـراد الطبيعيّ للتعـاليم الفنيّة التي تشرّبتهـا نفسي الصبية من ذلـك الأستـاذ العـظيم، ومـا زالت تحـرص عليهـا نفسي الكهلة الوفيّة، نـاظرة إلى آثـار الصّبا وإلى معلمي الأول بحنـان عميق. . . . أشبه بالتقديس والعبادة». ويخاطبه في إحدى قصائده قائلاً:

وهـل أنـا إلا نـفـحـة مـنـك لم تـزل علي عجزهـا ظمـأى، وإن دمت قـدوتي
ومـا عـابـني إطـراء حـبـي، فـإنمـا أعـبّر عـن ديـني وأنشر مـلّتي[41]

ويقول أبو شادي أيضاً: «أدين في الروح الشعرية خاصـة إلى خليل مطران ثم إلى أحمد شوقي بين شعراء العربية»[42].

وقدم مطران لمجموعة «أطياف الربيع» التي أصدرها أبو شادي سنة ١٩٣٣، بمقدمة يشيد فيها، بدوره، بشاعرية أبي شادي.

تـأسست مجلة أبوللو التي سميت الجـماعة التي التفت حـولها بـاسم «جمعية أبوللو»، في أيلول (سبتمبر) سنة ١٩٣٢[43].

قـدم أبو شـادي للعـدد الأول بكلمـة أوضـح فيهـا رسـالـة المجلة والجمعية، نوجز نقاطها الأساسية في ما يلي:

١ ـ هدف المجلة «النهوض بالشعر العربي، وخدمة رجاله، والدفاع عن كرامتهم، وتوجيه مجهوداتهم توجيهاً فنيّاً سليماً».

٢ ـ كان الشعر العربي إبان نشـأة المجلة، متسامياً ومنحطّاً في آن. يرجع تساميه إلى تأثره «بنفحات الحضارة الـراهنة ونـزعاتهـا الإنسانيـة وروحهـا الفنية». ويـرجع انحـطاطه لما «أصاب معـظم رجـالـه، ولا أستثني الكثيرين من المجيدين، من الخصاصة التي مـا كانت لتـدركهم

في عصور الحفاوة بالأدب الخالص. . . فتدنّى الشعر معهم تبعاً لعجزهم المادي، وتبرّمهم بالحياة وعزوفهم عن الإنتاج الفنّي الذي يطالبهم بالجهد والتدبّر».

٣ ـ تدهور الشعر «إساءة للروح القومية»، وليس تخصيص مجلة له وجمعية إلا «حبّاً في إحلاله مكانته السابقة، الرفيعة، وتحقيقاً للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء».

٤ ـ المجلة خالصة من الحزبية، وهي تفتح «أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية» ذلك أنها محصّنة «ضد عوامل التحزب والغرور، فلا غرض لها إلا خدمة الشعر خدمة خالصة من كل شائبة. . . هذا هو عهدنا للشعر والشعراء. وكما كانت الميتولوجيا الإغريقية تتغنّى بألوهة أبوللو رب الشمس والشعر والموسيقى والنبوة، فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات التي أصبحت عالمية، بكل ما يسمو بجمال الشعر العربي وبنفوس شعرائه»[٤٤].

وقامت «جماعة أبوللو» على مبادىء مشابهة تضمنها دستورها الذي نشر في العدد الأول من المجلة، هي:

١ ـ السموّ بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً.

٢ ـ ترقية مستوى الشعراء أدبيّاً واجتماعيّاً وماديّاً.

٣ ـ مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

- ٢ -

في المقدمة التي كتبها إبراهيم نـاجي لمجموعـة أبي شادي، «أطيـاف الربيع» التي صدرت سنة ١٩٣٣، ما يوضح بعض الخصائص الرئيسة لحركة أبوللو، مجلةً وجماعةً، نوجزها في ما يلي:

١ ـ أبوللو «مدرسة» خلقها أبـو شادي، فـأخرج «إلى النـور شعراء كانوا بغير حق في الظلمات، ووسّع أفق الشعر العـربي، وخرج بـه عن قيود أثقلته وقعدت به أجيالاً طوالاً».

٢ ـ هذه المدرسة «في اتصالها بالأدب العـالمي، ومتابعتهـا للتيارات الفكرية الجديدة، وفي إيمانها برسالتها كمجـددة للشعر العـربي وسّعت أغراضه، وحددت وظيفته كعمل إنساني شامل».

٣ ـ تمثل هذه المدرسة «طـلاقة الفن، كـما تمثل التجـاوب الفنّي بين أعضائها. وهما الركنان الأصيلان لـروعة الحيـاة الفنية التي هي عمـود الشعـر الحي في أية أمـة، ومآل مثـل هذه الحـركـة أن تنهض بـالشعـر العربي في غير حدود».

٤ ـ خليـل مـطران هـو الـذي وضـع الحجـر الأول في بنـاء هـذه المدرسة: «إننا مدينـون لخليل مـطران بكثير من التـوجيهات في شعـرنا العصري. هو وضع البذور وفتح أعيننا للنور... المدرسة الحديثة التي يتكلم بلسانها أبو شادي وحسن الصيرفي وصالح جـودت وأبو القـاسم الشابي وغيرهم، هـي رجع الصدى لذلك الصوت البعيد الـذي ردده مطران في غير ضجة ولا ادّعاء... ونحن إنما زدنا على ذلك بما عرفنـا من مطالعاتنا المتعددة، وساعدنا على ذلك عرفاننا باللغات المتبـاينة التي أوقفتنا على التيارات الجديدة للآداب والفنون»[٤٤].

٥ ـ وهكذا، فإن أعظم أثر لهذه المدرسة، كما يقول أبو شادي، «إنما جاء عن طريق التحرر الفنّي والطلاقة البيانية، والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة والجرأة على الابتداع مع التمكّن من وسائله، لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق، **والعبودية للرواشم المحفوظة**، والتقديس للتقاليد المأثورة»(٤٦).

- ٣ -

غير أن دراسة النتاج الشعري لشعراء المجلة أنفسهم، ودراسة آرائهم، تُتيحان لنا أن نتعرف، بشكل أفضل، على المنحى الفنيّ العام لحركة أبوللو، وهذه هي ملامحه العامّة:

١ ـ **الوجدانية**، ومن المظاهر التي رافقتها القلق، وبساطة التناول، والنزعة الإنسانية، والاهتمام بالأشياء البسيطة الأليفة.

٢ ـ الانحياز للطبيعة لا من حيث هي مناظر ومشاهد، بل من حيث أنها تختزن الأسرار أو المجهول. ومن هنا انحيازهم للخيال والتأمل ـ مع شيء من الصوفية ومن الرمزية الفكرية أو الفلسفية.

٣ ـ ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد، والتنويع في القافية والبحور (الشعر الحر)(٤٧) في القصيدة الواحدة، والتحرر أحياناً من القافية (الشعر المرسل)، وتسمية الشعر الذي لا قافية له ولا وزن، شعراً (الشعر المنثور).

٤ ـ التوكيد على وحدة القصيدة، وعلى «وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفني والموضوعي».

٥ ـ الاتجاه نحو الشعر القصصي والمسرحي، وما سموه بشعر الخواطر، والتأثر بالعلم.

٦ ـ الحرية الكاملة للشاعر في أن يجدّد ما شاء، كما يعبّر الشابي، «في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال» وفي أن «يستلهم ما يشاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربيّاً أو أجنبيّاً»[٤٨].

٧ ـ ومع هذا كله، يقول الشابي في المقدمة نفسها، إن مدرسة أبوللو «لم تصبح مذهباً واضح الحدود والمعالم، ولكنها ما زالت ثورة مشبوبة وإيماناً قويّاً عميقاً، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله، وإيماناً بسمّو الغاية وجلال المبدأ... أجل، هي ثورة ما زالت تختلط فيها المطامح والميول، وتضطرب فيها أصول المذاهب اضطراب البذور في حميل السيل».

ـ ٤ ـ

نشرت أبوللو (المجلد الأول، حزيران (يونيو) ١٩٣٣) مقالاً يمثل وجهة النظر التقليدية المحافظة التي ثارت على حركة أبوللو وهاجمتها، ورد أبو شادي عليه في المجلد نفسه. يأخذ المقال على هذه الحركة ما يلي:

١ ـ تنويع القافية، «قصائد تبتدىء بقافية، وتنتصف بقافية ثم تنتهي بقافية»، كما يعبّر صاحب المقال. وتنويع الوزن، ضمن القصيدة الواحدة.

٢ ـ كتابة الشعر المرسل، أو المنثور، دون وزن ولا قافية.

٣ ـ ترجمة الشعر الغربي، وهو ذو معانٍ لا يقبلها الذوق العربي.

٤ ـ عجز الشعراء الذين ينشرون في أبوللو.

ويخلص صاحب المقال إلى القول إن مثل هذا الاتجاه تمزيق لكل قاعدة وهتك لكل تقليد وإنه يؤدي إلى أن يتخلّى الشعر العربي، بجلاله وروعته ومجده وعظمته عن موسيقاه، بل عن شكله وأخصّ خصائصه.

ويقول أبو شادي في رده:

١ ـ «الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفّى حسب التعريف القديم الذي يردده صديقنا الفاضل (صاحب المقال)، وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفّاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوماً فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثوراً فهو شعر منثور».

٢ ـ القافية وتنويع البحور ومزجها ـ هذا كله، أمر ثانويّ إذا آمنا بروح الشعر ومعناه ومبناه. والشاعر الناضج الشاعرية، المتمكن من اللغة، الصافي الطبع، لا يجوز أن نلقي عليه دروساً في كيفية استعمال القوافي والبحور، ويكفيه طبعه الملهم. فالمعنى الشعري هو الذي يبحث عن ثوبه اللفظي وليس العكس.

٣ ـ الغاية من ترجمة الشعر الأجنبي هي تطعيم الأدب العربي بآداب الأمم الأخرى، كما تفعل هي نفسها، ولا ضرر في ذلك، إذ لن يبقى غير الأصلح الذي يلائم البيئة العربية.

٤ ـ الشعر المنثور نوع من الشعر تعترف به جميع الأمم الراقية. لكن على من يتصدى لكتابته أن يكون عظيم الشاعرية قويّاً، ليعوّضنا بذلك عن الموسيقى.

٥ ـ أما عن العجز، فيقول بلسان شعراء أبوللو، ما معناه أنهم لا

يقبلون الإشفاق عليهم إلا على صورة واحدة، هي النقد الفنّي لشعرهم. واتهامهم بالعجز لا يقابلونه إلا بالابتسام، فجميعهم - وفي طليعتهم مطران وشكري وناجي والشابي - مارسوا النظم ببراعة فائقة. وليس هناك شاعر من المحافظين استطاع أن يكتب قصيدة في مستوى «قلب راقصة» أو «العودة» لإبراهيم ناجي.

٦ - الغالبية العظمى من المحافظين غارقة إلى أذقانها في المحاكاة، ولا تفهم حتى تعريف الشعر، فضلاً عن التصوف بروحانيته[٤٩].

نضيف إلى هذا الرد ما كتبه أبو شادي ملخصاً الدور الذي قام به هو شخصيّاً في التجديد الشعري، وهو يعرضه في النقاط التالية:

١ - التبشير بالشعر الحر، وكتابة نماذجه الأولى، باللغة العربية.
٢ - كتابة الأوبرات الشعرية الأولى، باللغة العربية - مما كان له أثر في الكتابة المسرحية الشعرية.
٣ - تشجيع الشعر المرسل.
٤ - الدعوة إلى التعبير الفطري الطليق الذي يضمن الابتكار والحرية والخيال.
٥ - كتابة الشعر القصصي والرمزي.
٦ - التوكيد على البحث عن الجمال الفنّي في كل ضرب من ضروب الشعر، وهو مبدأ يوضح إمكان تذوق شعراء لهم اتجاهات متباينة.

ونختتم كلام أبي شادي عن دوره في التجديد بشهادة من أستاذه خليل مطران.

يقول مطران في المقدمة التي كتبها لمجموعة أبي شادي «أطياف الربيع» التي ظهرت سنة ١٩٣٣، إن أبا شادي «فاجأ السليقة العربية

مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين على التجديد من قبل». وتتمثل هذه المفاجأة ـ الجرأة في:

١ ـ الاهتمام بالإشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والأسماء الأعجمية.
٢ ـ الاهتمام بالميتولوجية.
٣ ـ التحريف في موازين الشعر.
٤ ـ تعددية المصادر الشرقية والغربية، في ما يتعلق بالمعاني والصور.

ويسوّغ مطران هذا المنحى الذي يصفه بالإبداع المدهش، بأنه طريقة يذهب بها الشاعر «مذهباً بعيداً في حرية القول»، معلّلاً أسبابه بأنها تعود إلى رغبة الشاعر في أن «يثير الحميّة إلى الابتكار، ويسهّل سبلاً وعرة كانت تثبّط الهمم دون الاستقلال في التفكير والخلق والتقدير»[٥٠].

ـ ٥ ـ

ذهبت حركة أبوللو في التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق مما فعلت جماعة الديوان. وضمت إلى جانب خليل مطران، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافاتهم، فخلقت وسطاً شعريّاً ـ ثقافيّاً أكثر غنىً واستقصاءً. ومن هنا أسهمت إسهاماً كبيراً في تجاوز شعر «النهضة»، بخاصة، والتقليدية الشعرية، بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر.

غير أنها مع ذلك، تبقى في تنظيرها والمناخ الذي تولد عنه، أكثر أهمية منها في نتاجها الشعري بحدّ ذاته.



الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

- ١ -

تمثل آراء مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ - ١٩٣٧) النموذج الأكثر تكاملاً وتماسكاً في نقد التجديد والحداثة. فهو يرى أن أصل القول بالجديد ينبعث من علل ثلاث: الفسق، والإلحاد، وتقليد الفسق أو الإلحاد. فالفاسق أو الملحد أو مقلّد أحديهما، إذا كان أديباً، أو يُعنى بشؤون الأدب، «مجدد، إذا جرى في انتحال الأدب مجرى التكذيب والرد والنقيصة والزراية عليه وعلى أهله، والخبط ما بين أصوله وفروعه»[٥١].

هذا الأديب المريض بإحدى هذه العلل يبحث في الأدب العربي وغايته الأساسية هي «أن لا يستخرج من بحثه إلا ما يخالف إجماعاً أو يعيب فضيلة أو يغض من دين أو ينقض أصلاً عربيّاً جذلاً بسخافة إفرنجية ركيكة أو يحقّر معنى من هذه المعاني التي يعظّمها أنصار القديم من القرآن فنازلاً» (تحت راية القرآن، ص ٢٠٠). والتجديد، إذن هو: «أن لصًّا من لصوص الكتب الأوروبية، ثم لا تكون ذا دين، أو لا يكون فيك من الدين إلا اسمك». (ص٢٠٠). وهذا يعني أن التجديد يقتضي من المجدد، كما يرى الرافعي، أن يطبع بالإلحاد

والزيغ «مسائل التاريخ الإسلامي والأدب العربي وأن يفسد الخالص بالممزوج ويحقّر الناس والمعاني» (ص٢٠٠ ـ ٢٠١).

وهذا يؤدي بالرافعي إلى القول «**إن التجديد هو من الأمة بمنزلة الثرثرة وإنه ليس أكثر من رواية تمثيلية كاذبة بالنسبة إلى الأصل**» (ص٢٠٢).

ويرى الرافعي أن هناك سبباً تربويّاً فنيّاً يكمن وراء القول بالجديد هو «الضعف في لغة (ويقصد طبعاً العربية). والقوة في لغة» (ويقصد اللغة الأجنبية). فحين تقوى اللغة الأجنبية عند الأديب وتستمكن تتحول في نفسه وفكره إلى «نوع من العصبية للأدب الأجنبي وأهله». ولا تلبث هذه العصبية أن تستحكم بدورها فتوجه الذوق في الأدب وأساليبه إلى تفسير معيّن بحكم المذهب والهوى ثم تجعل «الفهم من وراء الذوق». (ص١١).

«والواقع أن الذوق الأدبي في شيء إنما هو عن فهمه وأن الحكم على شيء إنما هو أثر الذوق فيه، وأن النقد إنما هو الذوق والفهم جميعاً». (ص١١).

هكذا يرى الرافعي أن خطأ المجددين الذين يحسبونه صواباً إنما يكمن في كون تجديدهم نتيجة جهلهم للّغة العربية ونتيجة تمكّنهم من اللغة الأجنبية، وهذا مما أفسد ذوقهم وفهمهم، وأدى إلى أن يكون تجديدهم فارغاً لا طائل وراءه. (ص١١).

ويؤكد الرافعي ما يذهب إليه فيقول إن خاصّية الفصاحة في اللغة العربية ليست في ألفاظها ولكن في تراكيب ألفاظها كما أن الهزة والطرب ليست في النغمات ولكن في وجوه تأليفها. وهذا هو الفن في

الأسلوب لأنـه يـرجـع إلى الـذوق المـوسيقي في حـروف هـذه اللغـة وأجراس حروفها. ثم يستطرد مؤكـداً أنه لم يـر كاتبـاً واحداً من أهـل المذهب الجديد يحسن شيئاً من هذا الأمر. (ص١٧).

وخلاصة هذا كله أن الزندقة أصـل «المذهب الجـديد» وأنـه «فساد اجتماعي، ولا يـدري أهله أنهم يضربـون بـه الـذلّـة عـلى الأمـة». (ص١٧، ٢٣).

- ٢ -

يحدّد الرافعي القديم بقوله:

١ - «هو أن تكون اللغة لا تزال لغة العرب في أصولها وفروعها»،

٢ - وأن تكون هذه الأسفار القديمـة التي تحويهـا لا تزال حيّـة تنزل من كل زمن منزلة أمة من العرب الفصحاء،

٣ - وأن يكون الدين لا يزال هو هـو كأنمـا نزل بـه الوحي أمس لا يفتننا فيه علم ولا رأي،

٤ - وأن يأتي الحرص على اللغة من جهـة الحرص عـلى الدين إذ لا يـزال فيهما شيء قـائم كالأسـاس والبنـاء لا منفعـة فيهـما إلا بقيـامهـما معاً. (ص٩ - ١٠).

استناداً إلى هذا التحديد يرى الرافعي أنـه لا يمكن أن يكون هنـاك جديد إذا كان هذا الجديد يعني أنه كلٌ قائم بنفسه وأنه «محوٌ» للسابق. ولكن إذا كان الجديد يعني «العلم والتحقيق وتمحيص الرأي والإبـداع في المعنى على أن تبقى اللغة قائمة على أصولها، وعلى أن يكـون التفنّن «طرائق» لا مذاهب يراد بها إثبات ومحوٌ، فـإننا لا نـدفع شيئـاً من هذا ولا ننـازع فيه، بـل هو رأينـا، بل هـو رأي الحيـاة، بـل هـو قـانـون

الطبيعة. ولكننا مع هذا نزيد عليه أن الأصل في كل ذلك سلامة اللغة وسلامة القومية، فلا ننظر في آراء الأمم إلا على أننا شرقيون، ولا ننقل من لغات الإفرنج إلا على أننا أهل لغة لها خصائصها ولا تصرفنا مدنيتهم عن أنفسنا». (ص١٣ - ١٤).

ويقدم الرافعي لهذه الآراء النظرية مثالاً عمليّاً حين يقارن بين الاشتراكية كرمز للجديد والزكاة كرمز للقديم فيقول: «نفضل على كل هذه المائدة الخيالية (أي الاشتراكية) بما حفلت به من لذائذها وألوانها، تلك اللُّقَيْمات التي يفرضها نظام الزكاة في الإسلام فرضاً، لا يتم الإسلام لأحد إلا به. وعلى هذا فاعتبر». (ص١٤).

وفي هذا ما يشير إلى أن الرافعي يفضل القديم أيّاً كان على الجديد أيّاً كان. والتجديد إذن يجب أن يعني التفنّن في الطريقة. وهو يقوم في رأي الرافعي على أساسين: الإبداع في المعنى والتأصل الذي يميز المبدع لغةً وفنّاً وقومية. وبدلاً من الكلام إذن على الجديد الذي ليس إلا وهماً، يقدم الرافعي بديلاً له هو:

١ - العمل لحفظ اللغة ونمائها.
٢ - العمل لتلطيفها وترقيقها ضمن حدود الطاقة.

وهذا ما ذهب إليه، كما يقول الرافعي، العلماء المتقدمون. ولم يكن بينهم من قال إنه صاحب مذهب جديد.

ويعلق الرافعي في هذا الصدد على كلمة جبران التي يقول فيها: «لك مذهبك ولي مذهبي ولك لغتك ولي لغتي»، فيصفه بأنه من أهل سنة ١٩٢٣ حيث تعطل الزمن وأصبح الأدب صحفيّاً. ثم يخاطبه قائلاً:

«فمتى كنت يا فتى صاحب اللغة وواضعها ومنزّل أصولها ومُخرج فروعها وضابط قواعدها ومطلق شواذها؟ ومن سلّم لك بهذا حتى يسلم لك حق التصرف كما يتصرف المالك بملكه، وحتى يكون لك من هذا حق الإيجاد، ومن الإيجاد ما تسميه أنت مذهبك ولغتك؟ إنه لأهون عليك أن تولد ولادة جديدة فيكون لك عمر جديد تبتدىء فيه الأدب على حقه من قوة التحصيل، وتستأنف دراسة اللغة بما يجعلك شيئاً فيها، من أن تلد مذهباً جديداً أو تبدع لغة تسمّيها لغتك». (ص١٣).

ويذهب الرافعي بعيداً في نفي الجديد مستنداً إلى التاريخ الثقافي العربي فيقول: «لمّا اتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى ونشأ التأدب والظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها مسمعاً وألطفها من القلب موقعاً وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها. وقع هذا ومثله في عصر بعد عصر، وما رأينا أحداً سمّاه مذهباً جديداً أو زعمه، والقرآن نفسه مذهب جديد بكل معاني هذه الكلمة وما قال أحد فيه هذا القول لا من أهل اللغة ولا ممن دخلوا عليها. وقد نقل عبد الحميد الكاتب أشياء من الأساليب الفارسية فأدخلها في كتابته وترجم العلماء عن اللغات أكثر ما يترجم كتاب هذه الأيام ومنهم من كان يرجع في التصحيح وتحرير الألفاظ إلى رجال أهدفوهم لذلك من العلماء باللغة. وظهرت الأفكار المتباينة وتعددت الأساليب في الكتابة وافتنّ المتأخرون من القرن الرابع إلى التاسع في فنون الجدّ والهزل وفي نكت بديعية لم يعرفها العرب إلى أن اختلط لسانهم. وفي كل ذلك لم يقل أديب ولا عالم ولا كاتب أن له مذهباً جديداً من مذهب قديم لأنهم كانوا أبصر باللغة وأقدر على

تصريفها وأعلم بحكمة الوضع فيها وأحرص على وجوه الفائدة منها والانتفاع بها». (ص١١ - ١٢).

ويصل الرافعي بناءً على ما قدمه إلى القول إن **كل جديد أيّاً كان هو بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم** (ص١٦). ويشرح ذلك قائلاً إن «العربية لغة دين قائم على أصل خالد هو القرآن الكريم، وقد أجمع الأولون والآخرون على إعجازه وفصاحته. فإذا كان المعجز في لغة من اللغات بإجماع علمائها وأدبائها هو من قديمها خاصة فهل يكون الجديد فيها كمالاً يسمو أم نقصاً يتدنّى؟»(ص١٦). ويضيف الرافعي قوله: «القرآن جنسية لغوية تجمع أطراف النسبة إلى العربية فلا يزال أهله مستعربين به متميزين بهذه الجنسية حقيقة أو حكماً حتى يأذن الله بانقراض الخلق وطيّ هذا البسيط». (ص٤٧). واللغة نفسها دائماً قديمة بالضرورة، مهما تغيرت الأزمنة أو تجددت (ص١٦). والمسألة إذن، ليست في التجديد، وإنما في «درس الأساليب الفصحى، والاحتذاء عليها، وإحكام اللغة والبصر بدقائقها وفنون بلاغتها، والحرص على سلامة الذوق فيها، فلا تزال اللغة كلها مذهباً قديماً. وكل مذهب جديد أو كل ما يسمى بهذا الاسم لا يبقى إلا فترة عابرة ثم يدخل القبر». (ص١٦).

وكون اللغة العربية مذهباً قديماً بالضرورة يتضمن كونها دائمة الفتوة كأنها ولدت أمس، وهذا عائد إلى أنها كما يقول الرافعي: «بنيت على أصل سحري يجعل شبابها خالداً عليها فلا تهرم ولا تموت، لأنها أعدت من الأزل فلكاً دائراً للنيِّرَيْن الأرضيَّيْن العظيمَيْن: كتاب الله وسنّة رسول الله». (ص٢٩). القديم إذن «هو الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معاً» (ص٦٥).

هـذا التحديـد الـذي يصـل إليـه الـرافعي يلخّص معـظم أفكـاره الأساسية في الموضوع ونلخصها بدورنا في ما يلي:

١ ـ القديم لا يمكن تجاوزه أو هدمه.

٢ ـ القديم هو الذي يبدع ما نسميه الجديد.

٣ ـ سنّـة الكون في الجـديـد أنـه تـرميم في بعض نـواحي القـديم وتهذيب في بعضها وزخرف في بعضها الآخـر، وإلا لوجب أن يتجـدد الـتركيب الإنساني والـتركيب العقلي، وهـو مـا لم يقـع، ولن يقـع منـه شيء.

٤ ـ الشأن في الجديد أن تتصل المادة الجديـدة بالقـديم فإذا هـو هو ولكن ببعض الـزيـادة أو بعض الـزينـة أو بعض القـوة، وكـل ذلـك لإحداث بعض المنفعة.

٥ ـ لا جـديـد إلا إذا شـاءت الحكمـة الإلّهيـة أن تنقّـح شيئـاً في أساليب الحياة والنظام القديم ومنحت وسائل ذلـك إلى من بلغ الغايـة في القديم بحيث أصبح قادراً أن يأتي بما لا يستطيع من دونه، أو بتعبير آخر: لا جديد إلا حيث «تبدع الحكمة الإلّهية شيئاً ثـم تتصل نـواميس الحيـاة النفسية بهـذا الشيء فإذا هي تفعـل به مـا اقتضته الحكمـة ممـا نسميه هدماً أو بناءً» (ص ٢٠٤).

٦ ـ المثل الأعلى كما يرى الرافعي لكل كاتب عربي ولنا جميعاً هو أن ننشأ في تربية ملكتنا، وإرهاف منطقنـا وصقل ذوقنـا كأننـا ننشأ «نشـأة خالصة في أفصح قبائل العرب، فترد تاريخنا إلينا حتى كأنه فينـا وتصله بنا كأننا فيه، وتحفظ لنا منطق الرسول ومنطق الفصحاء من قـومه حتى لكأن ألسنتهم عند التلاوة هي التي تدور في أفواهنا وسلائقهم هي التي تقيمنا على أوزانها». (ص ٢٤).

- ٣ -

يقيس الرافعي الشعر (اللغة) على الدين، وهذا مما يجعله يعمم مفهوم القدم في الدين على الشعر. ثم إنه يخلط بين اللغة والكلام، أي بين اللغة من حيث هي معجم أو مستودع للألفاظ، وطريقة استخدام هذه الألفاظ. وليس هذا الخلط إلا انعكاساً أو امتداداً للفصل بين اللفظ والمعنى. وفي هذا كله ما يؤدي إلى عدم التمييز بين خصوصية التجربة الشعرية، وخصوصية التجربة الدينية، ويفسد النقد الأدبي وأحكامه.

وليس مفهوم القدم عند الرافعي إلا امتداداً لمفهوم القِدم، كما توضّح واستقر، في الممارسة الشعرية العربية، منذ نهاية القرن الأول الهجري (القرن السابع الميلادي). وقد استند هذا المفهوم إلى فكرة المطابقة مع الحق. الحق هو الإسلام وهو ما ينبثق عنه ويتوافق مع أصوله. ولهذه المطابقة طرفان: **أخلاقي**، وهو أن يتطابق سلوك الفرد مع النموذج الأخلاقي ـ الديني، الذي أسّسه القرآن والسنّة، **ولغوي**، وهو أن يتطابق تعبير الفرد مع النموذج البياني العربي للفصاحة أعني مع الشعر الجاهلي الذي اكتسب أهمية خاصة لأن القرآن تحدّاه بيانيّاً وتفوّق عليه وكان معجزاً لا يمكن أن يأتي الإنسان بما يضاهيه، ولأن الشعر الجاهلي أصبح وسيلة ضرورية لفهم القرآن، بحيث أن من لا يفهمه لا يقدر أن يفهم البيان القرآني.

وتعني هذه المطابقة:

١ ـ الحق ثابت لا يتغير، وهو الأصل.

٢ ـ العالم هو الذي يتغير، وعلى الإنسان، الكائن الزائل في العالم، أن يتكيف مع هذا الأصل.

٣ ـ الحق واضح وضوحاً عقليّاً لا لُبس فيه ولا إبهام ولا غموض. لذلك يفترض التكيّف معه تعبيراً واضحاً وضوحاً عقليّاً.

٤ ـ هذا يعني أن **التخييل** يجب أن يُسْتَبْعد، ذلك أنه لا يوصل إلى أية معرفة واضحة، بل إنه على العكس، يُشوِّش ويُوهم ويُضلّ.

٥ ـ ويعني هذا أخيراً أن ثمة انفصالاً أوليّاً بين **المعنى واللفظ**. ومن هنا ركز النقد على الصياغة، وأصبح الشعر شكلاً من أشكال الصناعة. وقد ولدت المطابقة نظرية في المعرفة قامت على الأسس التالية:

١ ـ الإسلام عرف كل شيء، والقرآن والسنّة مستودع هذه المعرفة.

٢ ـ الأقرب إلى هذا المستودع، أي الأقرب إلى النبيّ وسنّته، هو الأكثر معرفة.

٣ ـ الوصول إلى المعرفة لا يكون بالرأي. فالرأي تقوُّلٌ، أي أنه يحتمل الخطأ كما يحتمل الصواب. لذلك تكون المعرفة بالنقل.

٤ ـ المعرفة بالنقل هي معرفة الماضي. فجوهر المعرفة هو معرفة الأصل القديم. ولكي تكون المعرفة بالماضي حقيقية وكاملة يجب أن تؤخذ من العارفين الأكثر قرباً إلى أصولها. فمعرفة هؤلاء هي الأوسع، ومعرفة من يجيء بعدهم هي، دائماً، الأضيق.

٥ ـ الصحبة والثقة مقياس لمعرفة الماضي. والصحبة (صحبة النبي) نعمة خاصة لا تتكرر. لذلك ما عرفه صاحب النبيّ لا يقدر أن يعرفه أيّ إنسان آخر لم يصاحبه.

٦ ـ ما ينطبق هنا، في ما يتصل بالدين، أخذ ينطبق على كل ما

يتصل بالشعر. وهكذا أصبح الشعر الجاهليّ أصلاً، وأصبح الشاعر الأكثر معرفة به وقرباً إليه هو الأفضل شعراً. ولم يعد مقياس الشاعرية في الابتكار بل في المضاهاة، أو في ما سمّي بالنسج على منوال الأقدمين.

٧ ـ أصبحت الجاهلية رمزاً للفطرة، أي مقابلاً أرضيّاً للوحي الذي هو المعرفة الهابطة من السماء. وكما أن ما يصدر عن النبيّ وصحابته هو القول الحق لأنه يصدر عن الوحي، فإن ما يصدر عن الفطرة الجاهلية هو الشعر الحق. وكما أن المعرفة اللاحقة لا تكون صحيحة إلا إذا كانت استعادة للمعرفة السابقة في الوحي، فإن الشعر اللاحق يكون صحيحاً بقدر ما يستعيد شعر الفطرة، أي بقدر ما يكون قريباً إليه. وكما أن صحابة النبيّ أشخاص غير عاديين، بحكم قربهم إليه، فإن شعراء الجاهلية هم أيضاً غير عاديين، بحكم صدورهم مباشرة عن الفطرة.

ـ ٤ ـ

في هذا المنظور، أعني منظور القدم من حيث هو أصل والوضوح من حيث هو تعبير يقابله ويفصح عنه، تأسس البيان العربي. ويُعَدّ الجاحظ في التقليد النقدي العربي حجة بلاغية ـ بيانية، وبخاصة في كتاب «البيان والتبيين». ويرى ابن خلدون أن هذا الكتاب أصل من أربعة أصول في فن البيان. (الأصول الثلاثة الباقية: أدب الكاتب لابن قتيبة، الكامل للمبرّد، النوادر للقالي). يحدد الجاحظ بلاغة العرب بقوله: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر. . .»، فالبيان، بالنسبة إلى العربي، «هو أن يصرف وهمه إلى الكلام. . . فتأتيه المعاني إرسالاً

وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيّده على نفسه، ولا يدرّسه أحداً من ولده». وفي رأيه أن هذه البلاغة هي المثال الأعلى للكلام. وينتقد البلاغة عند غير العرب، ويرفضها، ذلك أن كل كلام وكل معنىً عند غير العرب إنما هو «عن طول فكرة، وعن اجتهاد رأي، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكر ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم».

والجاحظ نفسه، بدافع من هذا المثال، يزدري الكتابة ويشيد بكون العرب «أميين لا يكتبون».

وثمة شبه إجماع على أن الجاحظ كان «مؤسساً للبيان العربي»[٥٢]. لذلك يمكن عَدُّهُ مقياساً وحجة في كون الأساس الذي يقوم عليه الأدب العربي، شعراً ـ نثراً، إنما هو في الخطابة: البداهة والارتجال، وما يجري مجراهما. فالخطابة في رأيه هي خصيصة العرب، وحدهم. ولم يظهر في غيرهم، حتى في اليونان، من يستحق أن يسمّى خطيباً[٥٣]. وقوام الخطابة الطبع والفطرة (البداهة والارتجال)، ومكانها البادية. تقابلها الكتابة شعراً ـ نثراً، ومكانها المدينة ـ الحاضرة، وقوامها المعاناة والمكابدة. وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميز بين الشعر والخطابة[٥٤]، بل يرى أنهما واحد، أدركنا كيف أن الشعر العربي يقوم على فضائل «الأمية» و«البداهة» و«الارتجال» ـ وهي فضائل لا يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين قراءً، ونقاداً، وشعراء.

ومع أن قدامة بن جعفر يعرف الكتابة بأنها «تصوير الكلام بالحروف» (نقد النثر، ص١٤)، ويرى أن الكتاب «حجة الحاضر على المستقبل»، وأنه لا قراءة دون كتابة، وأن الله، لذلك، أمر بالكتابة

من حيث أنه أمر بالقراءة «اقرأ وربّك الأكرم. . .»، (سورة القلم)، ومن هنا كانت كتابة القرآن - فإنه يربط الشعر بالأمية، شأن الجاحظ[٥٥]. وهو يرى، شأن الجاحظ، أن ما ينطبق على الشعر من أحكام ينطبق على الخطابة[٥٦].

هكذا تأسس مفهوم البلاغة على خصيصة الخطابة، الفطرة - البداهة - الارتجال. وهي بأقسامها الثلاثة: علم المعاني، علم البيان، علم البديع، تهدف إلى أمرين: الوضوح (الارتجال) والتأثير (النفع). فعلم المعاني هو علم الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى المقصود، فأساسه سلامة المعنى وصحته، والمبدأ الذي يقوم عليه هو مبدأ الخطأ والصواب.

وعلم البيان هو علم الاحتراز من التعقيد. فالبيان بصر وهو عماد العلم، كما يقول الجاحظ. ويقوم علم البيان على مبدأ الوضوح.

أما علم البديع فهو علم التحسين الكلامي لإضفاء الجمال. فمبدؤه هو مبدأ التحسين. ويوضح الجاحظ هذه المبادىء بأقوال هذه خلاصتها:

١ - «مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأيّ شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان». (البيان والتبيين، الجزء الأول، ص ٧٥ - ٧٦).

٢ - «وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى. . . وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبْين وأنور، كان أنفع وأنجع». (المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٧٥ - ٧٦).

٣ ـ «الشعر والخطابة صنوان». (المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٥٣).

ويوجز الجاحظ هذا كله في قوله إن خير الشعر هو ما فهمته العامة ورضيت به الخاصة.

وهذا هو رأي ابن الأثير، إذ يقول: «الفصيح من الألفاظ هو الظاهر البين، وإنما كان ظاهراً بيّناً لأنه مألوف الاستعمال، وإنما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه، وحسنه مدرك بالسمع». (المثل السائر، الجزء الأول، ص ١١٥).

ويكرر أبو هلال العسكري هذه الآراء كما يلي:

١ ـ «البلاغة هي إنهاء المعنى إلى القلب» (كتاب الصناعتين، القاهرة ١٩٥٣، ص ١٠).

٢ ـ البلاغة «كل ما تبلّغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه من نفسه لتمكّنه من نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن». (المصدر السابق، ص١٠).

٣ ـ «سمّيت البلاغة بلاغة لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السامع، فيفهمه». (المصدر السابق، ص ٦).

٤ ـ البلاغة «إيضاح المعنى وتحسين اللفظ». (المصدر السابق، ص ١٢).

٥ ـ «البلاغة التقرب من المعنى البعيد. والمعنى البعيد هو أن نعمد إلى المعنى اللطيف فنكشفه ويفهمه السامع من غير فكر فيه». (المصدر السابق، ص ٤٧).

٦ ـ «فالفصاحة والبلاغة ترجعان إلى معنى واحد وإن اختلف أصلاهما، لأن كل واحد منهما إنما هو الإبانة عن المعنى والإظهار له». (المصدر السابق، ص ٧).

ويرى القزويني الرأي نفسه، فيحدد علم البيان بأنه «علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة». (الإيضاح، الطبعة الثانية، ص ١٥٠).

هذا كله يؤكد أن حالات السامع (موافقة الكلام لمقتضى الحال) هي التي تحدد الكلام، وأن مدى فهم السامع للكلام هو الذي يحدد بلاغته ـ أي قيمته. ولهذا كان **المألوف** أساس البلاغة، **والمجهول** نقيضها.

فالوضوح (المألوف) هو مبدأ الكلام نثراً (النقد، الخطابة) وشعراً (عمود الشعر). ويحدد الوضوح بأنه مبدأ الإصابة في الوصف، وقرب المأخذ: «هو أن تأخذ عفو الخاطر وتتناول صفو الهاجس، ولا تكدّ فكرك، ولا تتعب نفسك». (الصناعتين، ص ٤٩).

والآمدي في الموازنة يرفض شعر أبي تمام لغموض معانيه «وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج». (الموازنة، جزء١، ص٦)، ولأنه «يخرج إلى ما لايعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم»، (المصدر السابق، ص ٢٠٠)، وهكذا كان كلام أبي تمام «ضد ما نطقت به العرب» (المصدر السابق، ص ١٩٩). ومن هنا لا تقبل الاستعارة (لا يقبل الشعر) إلا إذا كانت مما جرت عليه العادة (المصدر نفسه، ص ٢٦١).

والجرجاني، في الوساطة، يوافق الآمدي (الوساطة، ص ٧٣).

ولعل الجاحظ خير من يفسر الوضوح بقوله: «أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه» (البيان والتبيين، ١/٨٣).

- ٥ -

صارت الخطابة، شعراً ونثراً، نظاماً دالاً على الفكر العربي - محتوىً وتعبيراً، وعلى الحياة العربية ذاتها، من حيث أنها ظلت ممارسة للبداوة بأشكالها المختلفة. أعني أن الشفوية البدوية ظلت غالبةً على التدوين المدني. يُروى أن عمرو بن العاص، حين تمَّ له فتح مصر وأراد أن يخبر بذلك عمر بن الخطاب، اختار معاوية بن حديج، فسأله معاوية أن يكتب بذلك رسالة. فقال له عمرو: ألست امرؤاً عربيّاً تقدر أن تقول، وتصف ما شهدته؟[٥٧].

هذا الخبر يرمز إلى عقلية بكاملها، على الرغم من تدوين القرآن، ومن الأحاديث والروايات التي تؤكد على أهمية تقييد العلم أو تدوينه[٥٨]. وتنبّه ذو الرمة، وهو من أوائل الشعراء الذين خرجوا على الخطابة، إلى أهمية الكتابة، فقال مرة لعيسى بن عمر: «أكتب شعري، فالكتاب أعجب إليّ من الحفظ. إن الأعرابي لينسى الكلمةقد سهرت في طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة في وزنها لا تساويها، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام»[٥٩].

ولعل هذا الموقف يرمز إلى بداية الصراع بين الشفوية والكتابة، البداوة والحضارة، الأمية والثقافة. فقد اتخذ أنصار البداوة من أمية النبيّ حجة ضدّ الثقافة (المعاناة والمكابدة)، وجعلوا منها رمزاً للأصالة العربية، أو للفطرة العربية. فكل ما للعربي موهوب، وهو له بالطبع والغريزة (مقابل الوحي للرسول)، وكل ما لغيرهم مكسوب، وهو لهم

بالجهد والكد. والعلم الأول أفضل. وكما أن الأمية في الرسول ليست نقصاً، وإنما هي معجزة ـ فكذلك الأمية معجزة العرب. وكما أن النبيّ يعرف كل شيء من غير «مدارسة ولا نظر في كتاب» (صبح الأعشى، ١/٤٢) فإن فضيلة العربي وتفوقه هما في كونه يصدر عن الفطرة، وليس عن الدراسة والكتب. وكما حرمت الكتابة على النبيّ «ردّاً على الملحدين حيث نسبوه إلى الاقتباس من كتب المتقدمين» ـ كذلك يفتخر العرب بالأمية ردّاً على الأمم التي تقتبس من الكتب. وبما أن الإنسان يتوصل بالكتابة إلى «تأليف الكلام المنثور وإخراجه في الصور التي تأخذ بمجامع القلوب»، فإن عدم علم العرب بها من أقوى الحجج على تفوقهم، تماماً كما كان عدم علم النبيّ بها «من أقوى الحجج على تكذيب معانديه، وحسم أسباب الشك فيه». (صبح الأعشى، ١/٤٣).

الامتداد / الارتداد

- ١ -

ما الصورة التي يرسمها «شعر النهضة» و«نقدها»، وبخاصة كما يتجلّى هذا الأخير في نتاج مصطفى صادق الرافعي؟ إنها، كما تبدو لي، صورة ما درج بعض النقاد على تسميته **بالأصالة**. فما الأصالة، بمعناها الذي تشيعه الثقافة العربية بدءاً من «عصر النهضة»؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بدّ أولاً من تحديد الأصل. ويحدد الأصل تقليدياً، بأنه ما نبع أصلياً من الشخصية العربية. أي أنه الابتكار الذي صدر عن العرب، من ذات أنفسهم، دون أي تأثر بالخارج. وهذا الأصل هو الإسلام، واللغة العربية، تضاف إليهما الابتكارات العلمية (العلوم الإنسانية) والنظم (الدينية، السياسية، الاجتماعية، المالية، العسكرية، الإدارية. . .). فالأصالة إذن، هي التأصل في الأصل والصدور عنه. وفي هذا ما يتضمن تحديداً للعلاقة بين ما ينتجه العربي اليوم وما أنتجه أسلافه، أي بين الحديث والقديم أو (التجديد والأصالة). فهذه العلاقة يجب أن تكون **كعلاقة الفرع بالجذر، أو الغصن بالشجرة**.

- ٢ -

ينبثق تحديد الأصالة على هذا النحو من نظرة خاصة لمفهوم المجتمع والفرد. المجتمع بحسب هذه النظرة، وحدة (أمة) كاملة. أما الفرد فكائن عابر يحفظ هذا الكمال، ويشهد له. ليس دوره في أن يرفض أو يغيّر، بل هو في أن يقبل ويفسّر هذا القبول، بحيث تستمر وحدة الأمة أو أحديتها في التفكير والتعبير. هكذا يكون «التجديد»، بالضرورة، «نسجاً على منوال القديم». ذلك أن اللاحقين ليسوا، بالنسبة إلى السالفين إلا كالبقل بالنسبة إلى النخل: «إنما نحن في من مضى كبقلٍ في أصول نخلٍ طوال» (أبو عمرو بن العلاء). أي أن الخلف لا يمكن، مهما سموا، أن يضاهوا السلف.

الأصل هو ذاته، وهو كذلك تجلّياته أو تجسداته في أشكال وطرق من التفكير والتعبير. ليس الأصل، بكلمة ثانية، «روحاً» - «جوهراً» وحسب، وإنما هو أيضاً تاريخ. الأشكال التاريخية التي يتجسد فيها الأصل، هي ما نسميه بالثقافة أو الحضارة. وبما أن الثقافة التي تسود في المجتمع هي ثقافة النظام الذي يسوده، فإن الأشكال التي سادت هي ما تهمنا في صدد بحثنا هذا. وسنقتصر، هنا، على الحديث عن الجانب الشعري، كما رسمنا لأنفسنا، على الرغم من أن ما ينطبق على الشعر، في هذا الصدد قد ينطبق، في معظمه، على النتاج الثقافي كله.

يعني مفهوم الأصالة والأصل، بدلالته السائدة (الموروثة)، وضمن الإطار الذي أشرنا إليه، أن للأصل الشعري خصائص أو سمات معيّنة يجب أن تحافظ عليها النتاجات (الفروع) اللاحقة. دون ذلك - أي إذا حدث أن ظهر نتاج بسماتٍ مغايرة، فإن الثقافة السائدة تسمّيه «خروجاً» أو «شذوذاً» أو «ضد ما نطقت به العرب»، أي «استيراداً»

من الآخر غير العربي، يتناقض مع «الخصوصية» أو «الشخصية» العربية.

الأصالة، في منظور الثقافة السائدة، هي إذن المِنْواليّة. فلا يكفي الشاعر، لكي يكون عربيّاً «أصيلاً» أن يكتب باللغة العربية ـ الأصل (الأم)، وإنما عليه أن يكتب على غرار ما كتب أسلافه القدامى، وبـ «روحهم». فالأصالة هي في تكرارية الأشكال القديمة (الجاهلية، على الأخص) التي جسّدت، للمرة الأولى، «خصوصية» اللغة العربية (الأصل) وعبقريتها، وليست في إبداع أشكال جديدة مغايرة، قد تكشف عن عبقرية اللغة العربية بطريقة مغايرة، وربّما قد تكون أعمق وأغنى مما فعلت الأشكال القديمة.

ـ ٣ ـ

تترتب على ما تقدم النتائج التالية:

أولاً، القاعدة («عمود الشعر») موجودة، مسبَّقاً، لا في اللغة ـ الأصل، وإنما في أشكالها التعبيرية الشعرية الأولى. وإذ يصدر الشعر عن القاعدة، فإنه يصدر عن ماضٍ ما. الماضي هنا بمثابة السبب، والحاضر بمثابة النتيجة. ويتم تمييز الشعر «العربي، الأصيل» من الشعر «المستورد الشعوبي» بمقياس دقيق هو الاتساق والانسجام والتآلف مع الأشكال التعبيرية الشعرية الأولى. فمقياس الصحة والفساد، الأصالة والهجانة، هو كذلك مسبّق، أي أنه مقياس ماضويّ.

ثانياً، إذا كان الواقع هو ما نواجهه ونعانيه الآن وهنا، وليس ما عاناه السلف، أمس وهنالك، فإن الماضوية شكل للانفصال بين اللغة والواقع. ولا تكون اللغة هنا إلا هرباً مستمرّاً من الواقع، أي من

الفعل. وإذ تنفصل اللغة عن الواقع، الآن وهنا، تصبح بالضرورة مبتذلة، ويصبح «محتواها» مبتذلاً، هو أيضاً بالضرورة. بل إن اللغة تحلّ، في النتيجة، محل العمل، لأنها إذ تنفصل عن الواقع فإنها تلغيه، وإذ تلغيه تحلّ محله.

ثالثاً، في هذا المنظور نفهم كيف أن الثقافة السائدة (الموروثة) تؤكد دائماً على أن مهمة الشاعر (وكل شخص) هي أن يقبل ويسوِّغ، لا أن يسأل ويبحث. «لا جديد تحت الشمس»: تلك هي الحكمة الشعرية التقليدية. فالمنوالية ليست قيمة، بحد ذاتها، وحسب، وإنما هي أيضاً معيار أول. وطبيعي أن يكون الإبداع، في هذا المنظور، خروجاً - أي شذوذاً وانحرافاً... إلخ، وأن لا يكون الشعر في الحاضر إلا تحييناً للشعر في الماضي.

- ٤ -

مفهوم الأصالة، كما عرضناه، هو أحد المقومات الأساسية للثقافة العربية «الحديثة»، السائدة. وهو يكشف عن أمرين: التوكيد على الاختلاف، حين تكون المسألة مسألة المقارنة بين العرب والأمم الأخرى، والتوكيد على الائتلاف، حين تكون المسألة مسألة العلاقة بين العربي «الحديث» والعربي «القديم». وينتج عن هذا المفهوم موقف فنيّ تقويمي يؤكد على أن الشعر العربي، اليوم، يجب أن يكون نمواً تطوريّاً للشعر العربي القديم، أو على الأصح «ابناً» له. فللشعر القديم «نظام» فائق كامل: الجمال «صورته»، والحقيقة «فحواه»، والفضيلة «ممارسته». فإذا انحاز الشاعر العربي إلى غيره، فذلك لا يعني أن هذا النظام غير صالح، وإنما يعني أن الشاعر جاهل، وأن

جهله يشوّش طاقته الشعرية ويفسدها: الخطأ من الشاعر لا من النظام. لذلك لا قيمة لأيّ شعر عربي يتعارض مع هذا النظام، بل إنه لا يكون «عربيّاً».

هذا المفهوم بذاته، وبما يستلزمه على الصعيد الفني ـ التقويمي جزء أساسيّ من الممارسة الإيديولوجية السائدة. ففي هذه الممارسة علاقة عضوية بين «الكلام» و«السلطة»، بحيث أن «السيد» اسمه «الآمر» الذي لا يريد غير الطاعة، وأن هذه الطاعة تتمّ بمقتضى «الأصول». «السيد» هو، إذن، المصدر «الأول» لمشروعية الكلام. حتى لفظة «السيد» نفسها ليست إلا تنويعاً سياسياً على لفظة «الأصيل». ومن هنا كانت «الأصالة» المصدر الأول لمشروعية الكلام. وهكذا يتبين أن مفهوم الأصالة في الممارسة الإيديولوجية السائدة، «استحداث» ثقافي ـ سياسي من أجل تسويغ استمرار السلطوية القمعية، أي استمرار الفئات التي «ترث» الأصيل ـ القديم» في سيادتها وسيطرتها.

الذين يؤمنون بتثوير الحياة العربية تثويراً شاملاً ويعملون له، يرفضون، بالضرورة، الإيديولوجية العربية السائدة، أي أنهم يرفضون، بالضرورة، مفهوماتها ومستلزماتها الثقافية ـ السياسية، والاقتصادية ـ الاجتماعية. والأصالة هي، بين هذه المفهومات، الأكثر اكتنازاً بطاقة التمويه والتضليل، أي الأكثر مدعاةً للنقد والرفض.

لكن رفض الأصالة، منظوراً إليها بهذه النظرة الإيديولوجية ـ الدينية، لا يستدعي رفضها كلفظة. فمن الممكن أن نستخدم هذه اللفظة، ونعطيها دلالة جديدة. ونحدد الأصالة، في ضوء هذا المنظور، بأنها فذوذية التجربة الإبداعية وفرادتها. هكذا حين أصف قصيدة بأنها أصيلة، لا أعني أنها صادرة عن أصل قديم، أو جارية مجراه، وأنها

تكتسب أصالتها من تشبّهها بهذا الأصـل، وإنما أعني، عـلى العكس، أنها فذة، مغايرة للقديم، وأنها تتجـه نحو المستقبـل لا نحو المـاضي، وأنها أصـل ذاتهـا: طـبعـاً، لا بمـعنى أنها مـنفـصلة عـن الشـعـب والـواقع. . . إلـخ، بـل بمعنى أنها ليست ابنـة نمـوذج ـ أب، وأن لهـا بنيتها الفنية الخاصة بها، ورؤياها الخاصة بها، وعالمها الخاص بها.

الشعر العربي الذي يمكن أن نسمّيه أصيلاً، في ضوء هـذا المنظور، هو الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم، أي هو الذي يصـدر عن إرادة تغيير النـظام القديم للحيـاة العربيـة، وعن طموح الفئات الجديرة بهذا التغيير، والقادرة على تحقيقه، والعاملة له، لأنه قضيتها الأولى ومصلحتهـا الأولى، ولأنها، بذلـك، تمارس دورهـا التاريخي والطبيعي. إنه الشعر الذي يغير أولاً طريقة استخدام أدواته، لكي يستطيع أن يغير طريقـة التذوق، وطـريقة الفهم، ولكي يتغـير، تبعاً لذلك، دور الشعر ومعناه عمّا كـانا عليـه في النظام القـديم للحياة العربية.

ـ ٥ ـ

من المشكـلات التي ولّدهـا مبدأ القيـاس على الأصـل أو النموذج، مشكلة التكوّن الثقافي للقـارىء أو للمثقف العربي نفسـه. فهذا المبـدأ يقتضي، عمليّاً، تناقل الموروث الثقـافي بالـطرق التفسيريـة المحافـظة. وهنا تكمن الأسباب التي أدت إلى تكوين نموذج للمثقف العـربي يمكن أن نسميه المثقف المدرسي، وهـو نفسه النمـوذج الذي يـوجّه المـدرسة العربية، اليوم، ويخطط لمناهجها التربوية، ولتقدّمها.

لا يصدر هذا النموذج، في فهمه وأحكامه، إلا عمّا تأسس واستقر،

تقليديّاً. وهو يشيع، بفعل الطرق التفسيرية المحافظة، مناخاً ثقافيّاً يُعنى بالمعلوم لا بالمجهول، وتسيطر عليه نزعة التلقّن لا نزعة الاكتشاف، ونزعة القبول لا نزعة التجاوز. إنه المناخ الذي ترمز إليه كلمة أبي عمرو بن العلاء، التي ذكرناها سابقاً.

- ٦ -

النَّخْليّة هي المعرفة الكاملة، والبَقْليّة هي التتلمذ الكامل. ويعني ذلك أن هذا النموذج المدرسي للمثقف العربي ينطلق، أساساً من اليقين بأن السلف النخليّ يمثلون، في الشعر خصوصاً، المعرفة الكلية النهائية. إنهم إذن، ينطلقون، أساساً من نظرة خاطئة. فليس هناك من معرفة كلية نهائية في الشعر، أو في غير الشعر. إن مثل هذه المعرفة إنما هي توهّم، ذلك أنها تناقض الواقع، وتناقض التجربة والحياة. فكل معرفة تحدث انطلاقاً من تجربة محددة، واستناداً إلى حياةٍ محددة، وهي إذن نسبية وليست مطلقة.

ثم إن القول بمعرفة كلية يعكس ضعفاً إنسانيّاً إزاء التاريخ، حركة وتغيّراً. أضف إلى ذلك أن الحقيقة لا تكتمل في الزمان، لأن الاتصال بين الأنا والآخر لا يكتمل أبداً. وهذا يعني أن القول بمعرفة كلية ونهائية يؤدي إلى تجميد الحياة والفكر والإنسان في قوالب آلية جاهزة.

عن هذا المناخ نشأت طرق خاصة في الفهم والنقد. فالمثقف أو القارىء العربي المدرسي يفترض أن الشاعر الجديد محكوم سلفاً، بفعل نسبته إلى الموروث نسبة البقل إلى النخل، بأن يكتب نصوصاً شعرية تصدر عن معرفة سابقة مشتركة بينهما. وهو لا يميز الشاعر في هذه المعرفة، إلا بشيء واحد يقبل منه أن ينقل له هذه المعرفة بطريقة بيانية

خاصة: **بلغة موزونة**. إنه، بتعبير آخر، لا يتطلب من الشاعر أن يكشف لـه عن شيء يجهله أو أن يحرّضـه على أن يكشف بنفسـه أشياء يجهلها، بقدر ما يتطلب منه أن يذكّره بشيء يعرفـه. هكذا يقيس، في فهمه وتذوقه، الأشياء التي لا يعرفها على الأشياء التي عرفها، **ويحاكم الأفكار الجديدة في ضوء الأفكار القديمة**، بحيث أنه قلّما يقبل أو يتذوق نتاجاً شعرياً إلا إذا كان يتحرك في اتجاه الماضي أو يستلهمه. أما النتاج الذي يتحرك في اتجاه المستقبل، دون استلهام للماضي، فهو إما أنه يرفضه، وهذا هو الأغلب، وإما أنه يشكك فيه ويهمله. وبما أن هذا النتاج يفرض عليه، لكي يفهمه، جهداً فكريّاً، فإنه لا يرتاح إلى أي نصّ يفرض عليه جهداً تأمليّاً أو نظريّاً.. وهو يسوِّغ عجزه هذا، بإلقاء التّبِعة على النص ذاته واتهامه بالغموض.

في هذا يحسب المثقف أو القارىء العربي المدرسي أن المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر هي الفكرة وطريقة التعبير عنها، معاً. عدا أنه **يخلط، في مسألة التعبير، بين اللسان (اللغة) والكلام**.

وتبعاً لهذا المزج الخاطىء بين اللسان والكلام، يتضح كيف أن محاربة التجديد جزء لا يتجزأ من الثقافة التقليدية. وقد بالغ المثقفون التقليديون في تعقيد هذا المزج، فنظَّروا لـه وفلسفوه. اللسان، كما يرون، قديم بالمعنى الفلسفي، أما الكلام فمحدث: والمحدث لا يقوم بذاته وإنما يقوم بالقديم. وبما أن الشعر الجاهلي هو الأصل الأول، زمنيّاً، للشعر العربي، فقد سمّي، بفعل عقلية النمذجة، قديماً. وهكذا حلّ، في الممارسة النقدية، الكلام الجاهلي محل اللسان العربي. وهذا مما عنىَ أنه لا يمكن أن يكتب شعر عربي أفضل من الشعر الجاهلي، وعنىَ بالتالي أن كل كلام شعري جديد أو محدث لا بد له

من أن يكون قائماً بالكلام الشعري القديم، أي لا بدّ له من أن يكون تنويعاً عليه، أو شكلاً من أشكال استعادته.

هذا المزج بين اللسان والكلام، في الشعر، خاطىء. فلا بدّ، في الإبداع الشعري، من التمييز الكامل بين اللسان والكلام.

اللسان واحد للجميع، فهو مشترك أصلاً، أي لا يبدعه واحد بمفرده وإنما هو ظاهرة اجتماعية. أما الكلام فشخصي، أي يبدعه الفرد، فهو ظاهرة ذاتية. لامرىء القيس والمتنبيّ وبدوي الجبل لسان واحد، لكن لكل منهم كلامه الخاص المتميز. **فالشعر ليس اللسان، وإنما هو الكلام.** وإذا كان اللسان بحراً، فإن الكلام هو التموّج. لذلك ليست علاقة الشعر باللسان علاقة النتيجة بالسبب، وليست نسبته إليه نسبة البقل إلى النخل، وإنما هذه العلاقة هي كعلاقة التموج بالبحر. فشعر الشاعر، تموّج متفرد في البحر الذي هو اللسان. وهو، إذن، كلام شخصي لا نموذج له إلا ذاته. وعلى هذا ليست علاقة الشاعر الجديد بالماضي علاقة امتثال لكلام الشاعر القديم، وإنما هي **علاقة انبثاق أو تفجر في اللسان ذاته**. فالجديد في الشعر العربي ليس تراكماً على الشعر القديم أو استعادة له أو تنويعاً عليه، بل هما كلاهما تموّجان، لكل منهما فرادته، في البحر الشامل: اللسان العربي.

وهذا المثقف التقليدي الذي يعتقد أن المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر إنما هي الفكرة وطريقة التعبير عنها معاً، يفاجأ دائماً، حين يقرأ نصّاً شعريّاً جديداً، بما يخالف اعتقاده، إذ يتضح له أنه يجهل طريقة التعبير. ومن هنا يسارع إلى رفضها، وبالتالي إلى رفض النصّ بكامله.

وتنشأ عن ذلك ظاهرة أسمّيها **ظاهرة الإحالة**، وهي ذات وجه مزدوج: الأول **تعويضي**، يحيل القارىء إلى الشعر غير العربي، وذلك للإشارة إلى أن هذا المثقف «مثقف» حقّاً، وأنه يقرأ أكثر الشعر حداثة في العالم، وأنه يفهمه. ثم إنه «يترجمه» إمعاناً في التوكيد على أنه «مثقف» حقّاً. وهكذا تمتلىء الصحف والمجلات العربية بشعر مترجم هو، في معظمه، دون مستوى الشعر العربي الجديد الذي يرفضه هذا «المثقف»، بل إنه غالباً شعر هزيل، ومع ذلك يقف إزاءه معجباً حتى الانبهار، أحياناً.

أما الوجه الثاني فنقدي يحيل دائماً، في التقويم، إلى الشيء غير المطلوب. أي أنه يبحث في الشعر عن الجانب الذي هو، بذاته، غير شعري: الموقف، الفكرة، الاتجاه.. إلخ، أو، بتعبير آخر، يفسّر القصيدة بعناصر لا تدخل في شعريتها، ولذلك يقوّمها بهذه العناصر. ومن هنا ينظر إلى الشعر بمنطق **القيمة الاستعمالية - الوظيفية**، وينظر إلى الشعراء على أساس من العلاقة الصداقية، أو العلاقة الانتمائية. ومن هنا نفهم كيف أن النقد التقليديّ السائد لا يتطلب من الشاعر أن يكتب شعراً، بالمعنى العميق للكلمة، بقدر ما يتطلب منه موقفاً معيّناً، أو اتجاهاً معيناً، أو فكرة معينة، أي أنه يتطلّب شيئاً هو، بذاته، غير شعري.

في هذا كله ما يوضح الطابع الأساسي للثقافة العربية السائدة وهي أنها تتحرك ضمن حدّين: إفعل هذا، لا تفعل ذاك. فهي ليست ثقافة بحث وتفجّر واستقصاء وتجاوز، بقدر ما هي ثقافة أمر ونهي.

- ٧ -

أعتقد أن لمقايسة الشعر بالعمل، كما تمارسها الأوساط الثقافية العربية، اليوم، فهماً ونقداً وتذوّقاً، أسباباً تاريخية ترتبط بالموروث النقدي الشعري، في جوانبه التقليدية. ويحسن بنا، لكي نتفهم هذه المسألة، أن نتفهم هذه الأسباب. ويبدو لي أن مَرَدَّها جميعاً هو مبدأ القياس على الأصل أو النموذج، من جهة، ومبدأ المشابهة بين عمل «اليد» وعمل «اللسان»، من جهة ثانية.

فقد نشأ الشاعر العربي الأول عضواً في جسم اجتماعي هو القبيلة. فهو، بالفطرة، شاعر جماعة. إنه **الشاعر - الجماعة**، أعني بذلك أن اتحاده بالجماعة جوهري وكليٌّ بحيث أن انفصاله عنها كان يرمز إلى شكلٍ من أشكال الموت: يُنبَذ، أو «يفرد» كما يعبّر طرفة. ومع أن هناكً أمثلة على الانفصال والخروج، كعروة بن الورد، وكامرىء القيس، فإن الصورة السائدة للشاعر الجاهلي هي الاتصال. فهو متكلم باسم جماعة، وقيمته الأولى تكمن في جماعيّته. وهو، من هذه الناحية، مذيع لفضائل القبيلة في المقام الأول، والشعر أداة هذه الإذاعة. وللمذيع وظيفة مزدوجة: يمتدح الصديق ويهجو العدو. بالمدح يحشد ويجيّش، وبالهجاء يهجم ويضرب: كان الكلام حرباً ثانية، وأحياناً حرباً بديلة. وعلى هذا المستوى كان الشعر والعمل واحداً.

لعلَّ في هذا ما يضيء اختلاط الأدب - الشعر بالأدب - السلوك. فالأدب، في أصله الاشتقاقي، هو من جهة الأخلاق، من جهة السلوك، من جهة العمل. وبعد أن تطورت لفظة أدب، وأخذ الأدب معناه الأدبي الخالص، استمر النظر إليه بوصفه تجسيداً بالكلام أو،

على الأصح، باللسان، لمكارم الأخلاق وللأفكار الخيِّرة. وكان هذا النظر يسود في الأوساط المحافظة أو التقليدية.

أدّى مبدأ قياس الأدب على الأصل، في الممارسة الفكرية، إلى مبدأ قياس الأدب على العقل. وقد ترسّخ هذا المبدأ بفعل التجربة الدينية التي تفصل بين «الروح» و«الجسد»، أي بين العقل والغريزة. ويتضمن هذا الفصل موقفاً تقويميّاً: الروح أفضل من الجسد، والعقل خير من الغريزة. العقل يصل الإنسان بالحقيقة، والغريزة تفصله عنها. الأول أساس للوضوح، والثانية أساس للتشوش. ومن هنا أقامت هذه الممارسة الفكرية عالماً عقليّاً يناقض عالم العواطف. ربطت الأول بما وراء الطبيعة ومجدته، وربطت الثاني بالطببعة وقهرته. وقد نتجت عن هذا الفصل مقاييس وأحكام: العقل موضوعي، منظم، واضح، غير متناقض، برهاني، تكراري. ينهض إذن على القاعدة أو القانون. يكون الكلام، تبعاً لذلك، عقليّاً أو لا يكون إلا لغواً. أما عالم الطبيعة أو الغريزة فغير منطقي وغير برهاني، وهو مشوّش ومتناقض. ينهض إذن على اللاقاعدة. وكل ما يصدر عنه باطل ولا يؤدي إلى أية معرفة صحيحة.

عن المبدأين السابقين نتج مبدأ قياس الأدب على العلم. والعلم هنا، أعني في الموروث النقدي الشعري، هو علم الشعر، أي علم الفصاحة والبيان، الذي اختص به العرب، وحدهم دون سواهم، والذي كانت الجاهلية نموذجه الشعري الكامل.

ومن الجدير هنا أن نلاحظ أن الشكل يتطابق مع الوظيفة في كل تقدم حضاري، بحيث أن تغير الوظيفة يستتبع، بالضرورة، تغير الشكل. ومع أن المجتمع العربي حقق في تاريخه الأول خطواتٍ متقدمةً

على الحياة الجاهلية، مما أدى إلى تغير وظيفة الشعر، ولو نظريّاً، فإن شكل الشعر كما رسمته الجاهلية لم يتغير. فالشاعر العربي الذي شهد انقلاب الحياة العربية من الجاهلية إلى الإسلام، أخذ يعبّر عن حياته الجديدة بأسلوب التعبير الذي ابتكرته الجاهلية نفسها، ويمتدح الخلفاء بالأشكال والطرق الفنية ذاتها التي كان شعراء الجاهلية يمتدحون بها الملوك والأمراء ورؤساء القبائل.

وهذا مما أكد الانفصال بين المعاني والأشكال، وأكد على أن الشعر بعد الجاهلية يجب أن يكون نوعاً من المطابقة أو التكيّف مع الأصل، أي مع القديم: البيان الجاهلي كشكل تعبيري. والتكيف بياني وأخلاقي معاً: يتطابق سلوك الخلف مع النموذج السلفي للسلوك، ويتطابق تعبيره مع النموذج البياني للتعبير. ويستند هذا التكيف مع القديم إلى الإيمان بأن القديم كامل، نهائي، واضح، وبأنه عقلي منطقي. ويعني ذلك أن الشعر القديم هو، بالنسبة إلى ما يخلفه، في مقام الإجمال وكل ما يأتي، فيما بعد، من فكر أو شعر، إنما هو في مقام التفصيل.

هذا يعني أن الثقافة العربية الشعرية تنحدر كالينبوع من منبعه ـ الجاهلية: والأفضلية تتدرج تبعاً لتدرج القرب من المنبع. وشعر الشاعر، إن كان يريد أن يكون شاعراً حقيقيّاً، يجب أن يكون تمرّساً بمحاكاة الأصول الأولى.

- ٨ -

مما تقدم، تتضح النقاط التالية:

١ ـ ترسّخ في التقليد النقدي الذي غلب على الثقافة الشعرية

العربية، مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون، والنظر إلى الشكل كأنه وعاء حيادي، قائم بذاته، موجود قبل الشاعر.

٢ ـ وترسّخ في التقليد أن الشاعر «يرث»، شكل تعبيره، وهو شكل كامل، وليست مهمته أن يبتكر أشكالاً مغايرة، وإنما هي أن يحسن الصياغة ـ أي أن يحسن التأليف بين هذا الشكل وأفكاره أو عواطفه.

٣ ـ الشعر ممارسة باللسان كالعمل الذي هو ممارسة باليد. (وجرح اللسان كجرح اليد، يقول امرؤ القيس). وبما أن الأمة حلت محل القبيلة، فإن الشاعر اللاحق يجب أن يكون اتصاله بالأمة، أخلاقاً ونظاماً، كاتصال سلفه الشاعر الجاهلي بالقبيلة، أخلاقاً ونظاماً. إن على الشعر إذن، لكي يسوِّغ وجوده، أن يكون مباشراً وفعّالاً، أن يكون محاكاة للعمل. ولا يكون كذلك إلا إذا كان تعليمياً، تبشيريّاً. ومعنى ذلك أن «نظام القول» اكتمل في القديم ـ الجاهلية. واكتماله نهائي، شأن الجسد أو «النظام العضوي». ولهذا يتحتم على الوقائع أن تدخل في دائرة كماله.

عن هذا كله، وفي مناخه، نشأت المشكلات التي تواجهها التجربة الشعرية العربية الحديثة.

ـ ٩ ـ

أوجز ما تقدم فأقول إن القول بكلام شعري قديم، قياساً على الكلام الديني القديم هو في أساس مشكلية «عصر النهضة»، أي مشكلية الحداثة. فقد عنى هذا القول أن ثمة إعجازاً لغويّاً دنيويّاً، يستمد استمراره ومعياريته من الإعجاز اللغوي الديني. وكما أن

الإعجاز الديني يتّصف بالثبات النموذجي الأصلي، فإن الاعجاز اللغوي الدنيوي يتصف هو أيضاً بمثل هذا الثبات. كل جديد، في هذا المنظور، «نقص يتدنّى»، بالضرورة وليس «كمالاً يسمو»، كما يعبّر الرّافعي. لذلك لا تمكن مضاهاة القديم، ناهيك عن تجاوز أشكاله. وأقصى ما يمكن أن يوصف به ما يسمى «بالجديد» هو أنه «ترميم» في بعض نواحي القديم، و«تهذيب» في بعضها، و«زخرف» في بعضها الآخر. إن غايته، بتعبير آخر، هي أن يمثل بعض «الزيادة»، أو بعض «الزينة» أو بعض «القوّة»، وكل ذلك لإحداث «بعض المنفعة»، «شريطة أن يكون متّصلاً بالقديم»، بحيث يكون «هو هو»، كما يعبّر الرافعي، أيضاً.

ومعنى ذلك أن مفهوم «الجديد» أو «الحديث» نافل، بل ليست له، بذاته، أية قيمة. وما يكتبه الخلف لا يجوز أن يكون إلا تفريعاً أو تنويعاً على ما كتبه السلف: فهناك أصل قديم واحد يتشعب ويتفرع. تلك هي خلاصة الموقف في «عصر النهضة»، والذي عبّر عنه، نظريّاً، أفضل تعبير، مصطفى صادق الرافعي.

ولم تخرج المحاولات الشعرية (والفكرية أيضاً) في مواجهة الوقائع الناشئة عن التلفيقية. وتنحصر هذه المحاولات في مستويين: مباشر، يمثله الرصافي، وهو تناول موضوعات ناشئة (حديثة) بأسلوب قديم؛ أما الآخر فأقل مباشرة، ويمثله خليل مطران، وهو التوفيق بين الأصل والتطور، أي بين السليقة العربية، كما يعبّر مطران، والثقافة الحديثة.

هذه التلفيقيّة هي في أساس إرساء الثنائيات المتعارضة التي تشلّ حركة الإبداع، من حيث أنها تؤطرها في دائرة مسبّقة، وتشرطها بها، على جميع المستويات. وقد نتجت هذه الثنائيات كلها من الثنائية ـ

النموذج / الأصل، التي هي الثنائية الدينية: القديم / المحدث، الروح / الجسد، الجنة / الجحيم، الملاك / الشيطان. وتقابلها، فلسفياً، ثنائية: الوحي / العقل، الدين /الفلسفة، وشعرياً، ثنائية: اللفظ / المعنى، الخطابة / الكتابة، الارتجال / الرويّة، الطبع /الصناعة، وحضارياً، ثنائية: البادية / المدينة، العرب / اليونان، العرب /الغرب، النبوة / التقنية.

ولم تقدر الممارسة الشعرية عند جماعة الديوان، وخليل مطران وحركة أبوللو أن تتجاوز هذه المشكلية، فنيّاً. من جهة، بقي الانفصال قائماً بين النظرية الشعرية والنص الشعري. وكانت النظرية أكثر تقدماً. ومن جهة ثانية، لم يعد هؤلاء النظر، أساسيّاً، في بنية البيان العربي الموروث، وبنية التعبير الشعري العربي الموروث، وإنما اقتصر موقفهم على الإفادة من الشعر الغربي، شكليّاً، في ما يتعلق بالوزن والقافية، على الأخص. ولهذا بقي تجديدهم شكليّاً.

ليست النظرية عن الكتابة هي التي يجب أن تسبق الكتابة ذاتها، وتوجهها بل العكس هو الصحيح: يجب أن تنبجس النظرية من النص الكتابي. وفي هذا يشكل نتاج جبران خليل جبران ظاهرة من مستوى آخر تتمثل في تجاوز القديم العربي وصهره في قديم أشمل يوناني ـ مسيحي ـ كوني، وفي التعبير، تبعاً لذلك، بطرقٍ وأشكال لم يعرفها القديم العربي وأنكرها «شعراء النهضة». ومن هنا كان هذا النتاج بؤرة التمعت فيها دلالات ذات أهمية بالغة في التجربة الشعرية العربية الحديثة، وفي إرساء مفهوم الحداثة. أوجز هذه الدلالات في النقاط التالية:

أ ـ نقل الاهتمام الشعري من عالم الفصاحة البيانية إلى عالم تجربة

رمزية تقوم على علاقة جدلية بين المرئي واللامرئي، وعلى تماثل بين الإنسان والكون، وعلى أن العالم حركة، والشعر استقصاء مجازي لهذه الحركة.

ب ـ ليس العالم شيئاً مخلوقاً منتهياً، وإنما هو اندفاع متحرك لا ينتهي. إنه يولد باستمرار.

جـ ـ رفض الشريعة، أو القواعد المسبَّقة، على جميع المستويات.

د ـ الإنسان كائن خلّاق ـ يشارك في الخلق الإلّهيّ، وليس الخلق الشعري إلا صورة للخلق الكونيّ بكامله.

هـ ـ ليس الشعر مجرد انفعال أو تعقل، وإنما هو رؤيا شاملة للكون، وبحث دائم عن المطلق.

و ـ الحداثة انفصال:

- انفصال على مستوى عكس نظام التعبير التقليدي،
- انفصال على مستوى المطابقات بين المرئي واللّامرئي،
- انفصال على مستوى ارتياد المحتمل والمجهول.

من الناحية الأولى يحمل تعبير جبران ما يعكس نظام العالم السائد ونظام العقلنة السائدة. ففي شعره، ينفصل عن عالم العادات الضاغطة، ويرفض المألوف والعادي.

ومن الناحية الثانية يزخر نتاجه بحسّ التواصل بين الذات والطبيعة والشعور بوحدة الأضداد، وتميل الصورة إلى أن تكون كونية. فهي ليست وصفية تزيينية، وإنما تفتح أفقاً.

ومن الناحية الثالثة يبدو الشعر في نتاج جبران رغبة تظل رغبة،

وبحثاً يظل بحثاً. ذلك أن العالم ليس جاهزاً مُعطى، وإنما هو لكي يُكشف باستمرار.

ز ـ فتح مجالات جديدة لإعادة النظر في مفهوم الشعر، الموروث، وفي بنيته وفي معناه.

وإذا أشرنا من جديد إلى أن مشكلية التراث هي، في أساسها. دينية، وإلى أن مواجهة هذه المشكلية كانت، شعريّاً (وفكريّاً) تلفيقية، بحيث بقي قياس الشعر والأدب على القديم (الدين) قاعدة أولى، تتجلى لنا أهمية جبران الحاسمة في التأسيس لأفق الحداثة الشعريّة العربية.

جبران خليل جبران
أو الحداثة / الرؤيا

- ١ -

بالهجرة، أصبح الغرب (الأميركي هذه المرة)، بالنسبة إلى الشاعر العربي، مكان إقامة ومناخ إلهام في آن. وهذا ما تفصح عنه حركة الشعر المهجري، التي نشأت في بؤرة الحداثة الغربية ـ الأميركية: نيويورك.

ومن الطريف أن نشير هنا إلى أن المرحلة الأولى من هجرة الشعراء العرب، اللبنانيين والسوريين إلى الولايات المتحدة سمّيت بـ «المرحلة الرومنطيقية» وهي المرحلة التي تبدأ في سنة ١٨٧٨، وتنتهي في أواخر القرن التاسع عشر. وتعكس الصعوبات التي عاناها المهاجرون في هذه المرحلة أبيات للشاعر مسعود سماحة، يقول فيها: (ديوان مسعود سماحة، ص٣٣، نيويورك ١٩٣٨).

كم طويتُ القفارَ مشياً، وحملي فوق ظهري، يكاد يقصم ظهري
كم قرعتُ الأبواب، غيرَ مبالٍ بكلالٍ، وقرّ فصل وحرّ
كم توسّدتُ صخرةً، وذراعي تحت رأسي، وخنجري فوق صدري

على أنَّ النشاط الثقافي بين المهاجرين لم يأخذ شكلاً تنظيمياً إلا بظهور الصحافة العربية، حوالى سنة ١٨٩٢ حيث أُنشئت أول جريدة

عربية في نيـويورك، بـاسم «كوكب أمـيركا». وفي سنـة١٨٩٨ أنشئت جريدة «الهـدى» وقد استمـرت في الصدور حتى سنـة ١٩٧١ . وكانت تعنى بالشؤون الاجتماعية والأدبية والثقافية. ثم تأسست جريـدة «مرآة العرب» سنة ١٨٩٩، واشتهرت بالدفاع عن القضايا الـوطنية العـربية ومهاجمة الحكم التركي. وفي سنة ١٩١٢ أنشئت جـريدة «السـائح» في نيويورك، وكانت ملتقىً لأقلام الشعراء والكتاب من أعضاء «الرابـطة القلمية» وغيرهم. وقد أنشأها عبد المسيح حداد.

وبين أهم المجلات «الفنون» التي أنشأها في نيويورك نسيب عريضة سنة ١٩١٢. ولم تعش طويلاً. و«المهاجـر» لأمين الغـريب الذي كـان يؤمن بشكـل خاص، بمـواهب جبران، و«السمـير» التي أنشـأهـا سنـة ١٩٢٩ إيليا أبو ماضي. وقد خلقت هذه الجرائد والمجلات جوّاً ثقافيّـاً عربيّاً، آلف فيما بين المهاجرين أنفسهم، من جهة، وحافظ، من جهة ثانية، على علاقاتهم بالثقافة العربية وبالقضايا الوطنيـة العربيـة، ونقل النتاج المهجري الأدبي، من جهة ثالثـة، إلى الوطن الأم. وكـان النتاج الأول الـذي عرف واشتهـر لأمين الـريحـاني وجـبران. وقبـل أن تنشـأ «الرابطة القلمية» بتوجيه جبران وقيادته الفكرية، كان قد نشر بالعربيـة الكتب التالية: الموسيقى، ١٩٠٥، عرائس المروج، ١٩٠٦، الأرواح المتمردة، ١٩٠٨، الأجنحة المتكسرة، (١٩١٢ نيـويورك) وقـد وصفها نعيمـه بأنها «حـدث خـطير»، دمعـة وابتسـامـة، ١٩١٤، المـواكب، ١٩١٩، العـواصف، ١٩٢٠. أمـا بـاللغـة الإنكليـزيـة فكـانت قـد صدرت له الكتب التالية: المجنون، ١٩١٨، السابق، ١٩٢٠.

وفي سنـة ١٩٢٠ أُنشئت «الرابـطة القلمية» (جـبران، نعيمه، عبـد المسيح حداد، ندره حداد، إلياس عطاالله، وليم كـاتسفليس، نسيب

عريضه، رشيد أيوب، إيليا أبو ماضي ووديع باحوط، فيما بعد) في مناخ ثقافي يمكن وصفه بالسّمات الأساسية التالية:

١ ـ الاقتلاع المادي والمعنوي، وما يرافق هذا الاقتلاع من هزات انفعالية وفكرية. فقد كان مُنشئوها يشعرون بالظلام الغامر الذي يسيطر على بلادهم، سياسيّاً واجتماعيّاً وثقافيّاً، ويشعرون أن انفصالهم عن هذا الظلام ليس إلا من أجل أن يكتسبوا مزيداً من القدرة للعمل على تبديده، وإشاعة النور. ولذلك، فإن شعورهم بالاقتلاع كان يواكبه ويرافقه شعور عميق بالتأصّل في بلادهم: في تراثها وحاضرها ومستقبلها جميعاً.

٢ ـ التحدي الذي يثيره في نفوسهم وسطهم الجديد في العالم الأميركي الجديد. فإن الفرق الهائل، على جميع المستويات، بين واقع بلادهم الذي لم يقدروا على تحمّله أو لم يقدر هو أن يتحملهم، والواقع الجديد الذي احتضنهم، ولّد في أنفسهم إحساساً مزدوجاً بالاغتراب: عن واقعهم الأول، لبعدهم عنه، وعن واقعهم الجديد لاستحالة تأصلهم فيه. وهذا التفاعل اليومي مع حياة مختلفة، وعقليات مختلفة، وطبيعة مادية مغايرة، خلق في أنفسهم مشاعر متناقضة من العزلة، ومن الحسرة على ماضٍ أكثر سعادة وطمأنينة، وعلى مستقبل غامض، والعجز إزاء أحداث جارفة، والتطلع إلى التجاوز، والحلم بمستقبل أفضل.

٣ ـ البحث عن صحة الحياة أو العصر، وسط الداء الذي يعانونه. وقد اتخذ هذا البحث منحيين: على الصعيد الفني، منحى التجديد في طرائق التعبير، أي منحى الخلاص من الطرائق القديمة. وعلى الصعيد الاجتماعي، منحى التغيير، أي الخلاص من الأفكار والقيم والتقاليد القديمة. ومن هنا سيطر الطابع النبوئي أو الرسولي في نتاجهم، لكن

بدرجاتٍ متفاوتة. ومن طبيعة النبوءة أنها تُعنى بالمستقبل. ومن هنا عنايتهم كذلك، بالمستقبل العربي أكثر من عنايتهم بالماضي، لكن بدرجات متفاوتة أيضاً. والعناية بالمستقبل رمز **الحداثة**، ورمز **اللانهاية**، من جهة ثانية (مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١، مقدمة نعيمه. انظر كذلك: جبران لنعيمه، ص ١٨٠ - ١٨١).

ولجبران أبيات من قصيدة يردّ بها على منتقدي نتاج الرابطة القلمية واتجاهها الأدبي، وكان بينهم شعراء من «العصبة الأندلسية» التي أنشئت في أميركا الجنوبية (سنة ١٩٣٤)، تكاد أن تلخّص أهم الخصائص الرومنطيقية في نتاجه هو بالذات، وفي نتاج أصدقائه الآخرين من أعضاء الرابطة، والأبيات هي هذه:

جاورتم الأمسَ، وملنا إلى   يوم مُوشّى صبحه بالخفاءْ
ورمتم الذكرى وأطيافها   ونحن نسعى خلف طيف الرجاء
وجُبتمُ الأرض وأطرافها   ونحن نطوي بالفضاء الفضاء

د - في هذا كله، وفي النتاج الذي صدر عنه ومثّله، وبخاصة نتاج جبران، قبل تأسيس الرابطة القلمية وبعدها، نجد الينابيع المباشرة أو القريبة لما يمكن أن نسميه بالاتجاه الرومنطيقي في الشعر العربي الحديث.

هـ - سنقتصر في دراسة الشعر المهجري على جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) بوصفه الممثل الأعمق والأغنى لهذا الشعر، وبوصفه مؤسساً لرؤيا الحداثة، ورائداً أول في التعبير عنها.

- ٢ -

«جئت لأقـول كلمة وسـأقـولهـا»، يعلن جـبران في خـاتمـة «دمعـة وابتسامة»[٦٠] ١٩١٤، فاللهجة التي يتكلم بها جبران في معـظم كتابـاته هي لهجـة النبيّ. يمكن، إذن، أن نرى في نتـاج جبران، من النـاحيـة التراثية، استمراراً لتقليد عـريق شَرْقيّ عربي. فـالموقف الأول الشَّرْقي بعامة، والعربي بخاصة، هو الموقف النبويّ، ويشـير جبران في إحـدى رسـائله إلى ماري هـاسكل سنـة ١٩٢٩ إلى أن **الـطمـوح الجـوهـري «للشرقي العظيم هو أن يكون نبيّاً»**[٦١]، في حين أن طموح الروسي أن يكون قدّيساً، والألماني أن يكون فاتحاً، والفرنسي أن يكون فناناً كبيراً، والإنكليزي أن يكون شاعراً كبيراً.

وللنبي، في التقليـد الديني، خـاصيتان متـلازمتـان: الأولى هي أن نبوءته مفهوم جديد أو رؤيا جديدة للإنسان والكون، والثانيـة هي أنها تنبىء بـالمستقبل، وتتحقق. ويشـير المعنى الذي اتخـذتـه كلمـة نبي في العربية، إلى أن النبي يتلقّى الوحي، أي أنه ليس فعـالاً بل منفعـل. يُعطى رسالة فيبلّغها، ولذلك يسمى رسولاً. إنه مستودع لكلام الله، وليس في مـا يقولـه شيء منه أو من فكـره الخاص، بـل كل مـا يقولـه موحىً من الله.

والنبي راءٍ وسامعٌ، لما لا يُرى ولا يُسمع. يرى المجهـول والمستقبل ويسمـع أصوات الغيب. وللنبـوة مستويـات. فمن الأنبياء من يكمّـل مهمات تاريخية عظيمة كأن يحرّر بلاده أو يفتتـح بلاداً أخـرى. والنبوة، بهذا المعنى، ليست كلامـاً وحسب، وإنما هي عمـل كذلـك. فالنبي، هو أيضاً، يقاتل ويحارب في سبيل العدالة. ومن الأنبياء من يرى ملاكاً

يكلّمه، ناقلاً إليه الوحي. ومنهم، كموسى، من يكلمه الله، مباشرة، وهذه حالة نبوية فريدة.

غير أن الصلة بين النبوة والجبرانية هي، الآن، ما يهمنا. **الجبرانية هي، جوهرياً، نبوة إنسانية**. وجبران، بهذا المعنى، يطرح نفسه نبيّاً للحياة الإنسانية بوجهيها الطبيعي والغيبي، لكن دون تبليغ رسالة إلّهية معينة. والفرق بين النبوة الإلّهية والنبوة الجبرانية هي أن النبي في الأولى ينفذ إرادة الله المسبَّقة، الموحاة، ويعلم الناس ما أُوحيَ له، ويقنعهم به. أما جبران، فيحاول، على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص.

وحين نفرغ النبوة من دلالتها الإلّهية، نجد أنها الطريقة والغاية لنتاج جبران كله. فجبران يقدم مفهوماً جديداً، ضمن تراث الكتابة الأدبية العربية، للإنسان والحياة، وهو يوحي بما سيكون عليه المستقبل. وهو ليس منفعلاً بل فعّال، وهو يرى الخفيّ المحجوب ويلبّي نداءه[٦٢] و«يسمع أسرار الغيب»[٦٣] ويعلنها. والمعلوم عنده ليس إلا «**مطيّة إلى المجهول**»[٦٤].

وجبران كذلك منخرط في التاريخ من أجل تغيير الواقع والحياة والإنسان، فهو لا يقول، وحسب، بل يعمل كذلك لتحقيق مهمات تاريخية كبرى. فهو في نتاجه، يجمع بين إضاءة الحاضر (الكتابة الإصلاحية ـ الثورية) وإضاءة المستقبل (الكتابة التي تحاول الكشف عن المجهول وتجاوز الواقع إلى ما وراءه).

- ٣ -

يصح، في هذا الضوء، أن نسمي جبران كاتباً رؤيوياً. والرؤيا، في دلالتها الأصلية، وسيلةٌ للكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب. ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. ويحدث الانفصال في حالة النوم، فتسمّى الرؤيا عندئذ حلماً، وقد يحدث في اليقظة... لكن ترافقها آنذاك البُرحاء. والبرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس، واستغراق في عالم الذات. ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتمثل له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة.

وتتفاوت الرؤيا، عمقاً وشمولاً، بتفاوت الرّائين. فمنهم، ممّن يكون في الدرجة العالية من السمو: من يرى الشيء على حقيقته، ومنهم من يراه ملتبساً، وذلك بحسب استعداده. وأحياناً يرى الرائي في حلمه، وأحياناً يرى في قلبه. وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعداً لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس، تكون رؤياه صادقة. ومن هنا تفضلها الرؤيا، في الحلم، لأنّ خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ، أعني أن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحس. ولهذا، فإن الرائي بقلبه يكون، بفضل البرحاء، نائماً عمّا حوله، مستغرقاً في الرؤيا.

ويشبّه ابن عربي الرؤيا بالرَّحِم. فكما أن الجنين يتكوّن في الرحم، كذلك يتكون المعنى في الرؤيا. فالرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة.

والرؤيا إذن تُعنى بجدّة العالم، ويُعنى الرائي بأن يظل العالم له جديداً. كأنه يُخْلَقُ ابتداءً، باستمرار. ومن هنا ضيقه بالعالم

المحسوس، لأنه عالم الكثافة، أي عالم الرتابة والعادة، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التجدد المستمر، من حيث أنه احتمال دائم.

من هنا كذلك يرفض الرائي عالم المنطق والعقل. فالرؤيا لا تجيء وفقاً لمقولة السبب والنتيجة، وإنما تجيء بلا سبب، في شكل خاطف مفاجىء، أو تجيء إشراقاً.

والرؤيا إذن كشف. إنها ضربة تزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه. وهذا مايسميه ابن عربي علم النظرة. وهو يخطر في النفس كلمح البصر. وبما أنه يتم دون فكر ولا رويّة، ودون تحليل أو استنباط، فإنه يجيء بالطبيعة كليّاً، أي لا تفاصيل فيه. ومن هنا يجيء، بالتالي، غامضاً. فالغموض ملازم للكشف. إلا أنه غموض شفّاف، لا يتجلى للعقل أو لمنطق التحليل العلمي، وإنما يتجلّى بنوع آخر من الكشف، أي من استسلام القارىء له في ما يشبه الرؤيا. إننا لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا. فما يتجاوز منطق العقل، لا يصح أن نحكم له أو عليه بهذا المنطق ذاته.

والرؤيا من هذه الناحية، تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب. وهكذا تبدو الرؤيا، في منظار العقل، متضاربة وغير منطقية. وربما بدت نوعاً من الجنون.

والرؤيا هنا تتجاوز الزمان والمكان. أعني أن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني، وخارج المكان المحدود وامتداده. فالسبب هنا متساوق في وجوده مع النتيجة، وليس بينهما أي فاصل زمني. العلاقة السببية هنا تنحل إلى علاقة وظيفية بين التأثير

والتأثّر. في الأولى فاصل زمني، لكن التأثير والتأثر يحدثان في اللحظة الواحدة ذاتها.

وهكذا يمكن وصف الرؤيا بأنها استمرار للقدرة الإلّهية، كما يعبّر ابن عربي.

وطبيعي أنَّ غنى الرؤيا مرتبط كما أشرنا بغنى صاحبها، أي بقدرته على الابتكار.

والرؤيا إذن إبداع. ويمكن تعريف المبدع، على صعيد الرؤيا، بأنه من يبدع «في نفسه صورة خيالية أو مثالاً، ويبرزه إلى الوجود الخارجي». وكل شخص لا ينطلق من هذا الإبداع في نفسه لا يسمّى مبدعاً. فالإبداع، هنا، هو إبداع **المثال** - أي مثال الشيء الذي سيتحقق في الخارج.

وقد يكون الإبداع كشفاً لما لم يُعْرَف بعد، وقد يكون تأليفاً جديداً لأشياء معروفة، شريطة أن يجيء هذا التأليف «شكلاً لم يُعرف بعد». ومن هنا نشوة المبدع بإبداعه، لأنه يشعر أنه يتجاوز المألوف والعادي، ويقدم صورة جديدة للعالم. وحين تصبح الرؤيا كشفاً لا يعود الرائي ينظر إلى العالم بعين الحس، وإنما ينظر إليه **بعين الخيال** أو **بالعين الثالثة**، أو **بعين القلب**.

يتحدث جبران عن العين الثالثة في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل، سنة ١٩١٣، فيقول إنه كان للفنان الإغريقي عين أثقب من عيني الفنان الكلداني أو المصري، ويد أكثر مهارة، لكن لم تكن له تلك **العين الثالثة** التي كانت لهما. ويصف هذه العين الثالثة التي عجزت اليونان عن اقتباسها من مصر وفينيقيا وبابل بأنها «**تلك**

الرؤيا، تلك البصيرة، ذلك التفهم الخاص للأشياء الذي هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي»[٦٥].

ويتحدث كذلك عن هذه العين ويسميها «عين العين» في معرض كلامه على وليم بليك حيث يقول: «**لن يتسنى لأي امرىء ان يتفهم بليك عن طريق العقل، فعالمه لا يمكن أن تراه إلا عين العين. ولا يمكن أبداً أن تراه العين ذاتها**»[٦٦].

والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً. فتغيّر الشيء تغيراً مستمراً في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس، ويعني أن رؤياه إنما هي كشف. فالتغير هو مقياس الكشف. ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغيّر مستمر.

وليس تقلّب القلب المستمر إلا شكلاً من أشكال التساوق مع التقلب المستمر للعالم الخارجي. والعقل عاجز عن إدراك هذا التقلب، في حركته، فهو لا يعرفه إلا متى صار ماضياً. ولذلك، فإن العقل يقف عند حدود ما استقر، أي ما صار ماضياً، أما القلب فيعنى بما لم يأت، بالمستقبل. القلب يحرر، أما العقل فيأسر. ومن «**فسّر القلب بالعقل فلا معرفة له بالحقائق**»، كما يعبّر ابن عربي[٦٧]. بل أكثر: إن الرؤيا تكشف عما يَعدّهُ العقل محالاً، كأن تجمع مثلاً بين النقيضين، كأن يرى الإنسان نفسه، في اللحظة ذاتها، في مكانين مختلفين، في الحلم. (مثال صورة الشخص في الماء: تتموج، تتقلص،

تكبر، تصغر... إلخ... والشخص باقٍ على حاله: هو محسوس، وهي كذلك محسوسة...).

ويقول ابن عربي في هذا الصدد: «**فما أوسع حضرة الخيال وفيها يظهر المحال، بل لا يظهر فيها على التحقيق إلا وجود المحال**»[٦٨].

لهذا يمكن القول إن ما تكشفه الرؤيا، تعارضه، بالضرورة، الأدلة العقلية، ذلك أن الحس والعقل لا يدركانه.

- ٤ -

يعرّف ابن خلدون الرؤيا بأنها «**مطالعة النفس لمحة من صور الواقعات، فتقتبس بها علم ما تتشوق إليه من الأمور المستقبلية**»[٦٩]. وهو يقرن الرؤيا بالجنون، فيقول عن المجانين في معرض كلامه على الأشخاص الذين يخبرون بالكائنات قبل وقوعها بطبيعة خاصة فيهم يتميزون بها عن سائر الناس، ولا يرجعون في ذلك إلى صناعة، بل يتم لهم ذلك «بمقتضى الفطرة» - يقول: «**إن المجانين يلقى على ألسنتهم كلمات من الغيب، فيخبرون بها**». وكثيراً ما قرن بين النبي **والمجنون في التقليد الديني القديم**[٧٠].

الجنون، إذن، نوع من رؤيا الغيب. وهو، من حيث أنه رمز شعري، يمنح الشاعر مزيداً من الحرية ليعبّر عن غير الطبيعي وغير العادي، بدءاً من الطبيعي - العادي. والجنون، عند جبران، يشير إلى مغامرته الروحية وإلى التوتر المأساوي في بحثه عن المطلق، بدءاً من الثورة على المجتمع، تقاليد وشرائع. وهو يشير كذلك إلى الدُّوار الذي يصيب الإنسان حين يواجه الغيب أو السر. وكثيراً ما قرأنا ونقرأ أن أشخاصاً عادوا من ريادتهم مجانين، إما بسبب الأخطار التي

واجهوها، وإما لأنهم خرقوا ورأوا ما لا يحق للإنسان، تقليديّاً، أن يخرقه أو يراه.

ويتحدث جبران عن شخصية **المجنون** في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه والذي نشره سنة ١٩١٨، فيقول: «إنه بعيد ومختلف... إنه يتشلني، **وأودّ أن أرتفع بحياتي إلى مستواه**»(٧١).

إذن، حين يتقمص جبران، بوصفه كاتباً رائياً، شخص المجنون، فإنه يتقمص شخصاً ينطق باسمه، شأنه مع «النبي» و«السابق» و«التائه». فهؤلاء الأشخاص وجوه متعددة لحقيقة واحدة: جبران الرائي. ومهما اختلف هؤلاء الأشخاص فإن لهم صفة ثابتة مشتركة هي الرغبة في الوصول إلى ما يتعذر الوصول إليه، ومعرفة ما لا يُعرف.

ـ ٥ ـ

يستهلّ جبران كتابه المجنون بمقطوعة عنوانها: «كيف صرت مجنوناً؟» فيرى أنه صار مجنوناً حين وجد أن «براقعه سرقت منه». ومنذ هذه اللحظة، قبّلت الشمس وجهه للمرة الأولى، «فالتهبت نفسي بمحبة الشمس ولم أعد بحاجة إلى براقعي»(٧٢).

فزوال الحجاب يؤدي إلى الاتحاد بالشمس، أي بالنور والأصل، ويؤدي إلى معرفة ما كان الحجاب يحول دون معرفته. والحجاب رمز مزدوج للواقع: إنه حاجز ودعوة في آن. حاجز لأنه يخبىء وراءه شيئاً يمنع الوصول إليه، ودعوة لأنه حيث يوجد حجاب يوجد سرّ، أي يوجد نداء لكشف السر. فالحجاب كالباب: يغلق، فنريد أن نفتحه. ثم إن الباب استشفاف، رغبة في افتتاح كل كائن مغلق. والحجاب

كذلك هو النور الظاهر: العين الجسميّة الظاهرة تنبهر به، أما العين الثالثة أو عين العين فترى أنه عتمة تخفي وراءه النور الحقيقي.

من هنا رأى جبران في جنونه «الحرية والنجاة معاً»[٧٣]. فكأن الجنون التقاء بالذات الحقيقية ومن ثم غوص في أسرارها، وسير في اتجاه اللاّنهائي وغير المحدود. عن هذا المعنى تعبّر كذلك مقطوعة له بعنوان المجنون في كتابه «التائه»، ١٩٣٢[٧٤].

بدءاً من الجنون تتغير علاقات الإنسان مع الكون. وأول ما يتغير منها علاقته مع الله. ففي المقطوعة الثانية من كتاب المجنون، وهي بعنوان «الله»[٧٥]، نفي كامل للعلاقة التقليدية بين الله والإنسان، وتأسيس لعلاقة جديدة.

في هذه العلاقة الجديدة:

أ ـ لم يعد الإنسان عبداً لله ولا خاضعاً له، أي لم تعد علاقته به علاقة عبد بسيّد،

ب ـ ولم تعد هذه العلاقة علاقة مخلوق بخالق،

جـ ـ ولم تعد علاقة ابن بأب،

د ـ ولم يعد الله يجيء من الماضي، بل من المستقبل،

هـ ـ هكذا أصبح الله والإنسان كياناً واحداً بمظهرين: الله غَدُ الإنسان. الإنسان عِرْقٌ والله زهرة العرق. وهما ينموان معاً «أمام وجه الشمس».

ونستطيع أن نجد هنا ما يذكّرنا بالثورة على الأب، في الجيل الحاضر. فالأب رمز للماضي. والله، كأب، رمز لما هو خارج التاريخ، لا يتغير ولا يتجدد، رمز لشريعة خارجية ثابتة ـ أي رمز لكل

ما يناقض المستقبل، لأن الوجود المليء الكامل، في النظرة **الأبوية**، هو الماضي، أما المستقبل فعدم ونقص. والابن، إذن، هو رمز التغير والصيرورة، رمز المستقبل. الأول رمز الانفصال فيها بين الكائنات، والثاني رمز الوحدة.

الجنون، إذن، هو «**انجذاب إلى عالم غريب بعيد**»[76]. هو، إذن، الانفصال عن العالم القريب المألوف. يخاطب جبران صاحبه قائلاً: «لكنني مجنون منجذب عن العالم الذي تقطنه أنت إلى عالم غريب بعيد»[77]. وهذا يعني أن جبران، شأن الرائي، لا يُعنى بالأشياء كما تبدو، بل يُعنى بما وراءها وبما تخبّئه. الواقع شكل خارجي للأشياء. وكل عنصر من عناصر الواقع إنما هو نفسه وشيء آخر. إن له معنى بذاته، ومعنى بالإضافة إلى شيء آخر. فالواقع يقرأ كما يقرأ كتاب: ليس المهم في قراءة الكتاب أن تقف عند سطح الألفاظ، بل أن تكتشف ما وراءها، أي دلالتها العميقة. ولهذا، فإن الجنون هو الكشف عن اللاّنهاية. والمجنون هو هذا الكاشف أو هو الليل. في مقطوعة «**الليل والمجنون**»[78]، يقول جبران إن المجنون هو الليل، وإن كلاً منهما يكشف عن اللاّنهاية. وفي مقطوعة أخرى بعنوان «**البحر الأعظم**» يصف الجنون بأنه «**البحر الأعظم**»[79] الذي يتجاوز كل تصنيف ظاهري. وفي مقطوعة «**الحنين الأعظم**»[80] يشير إلى أن الجنون توْقٌ إلى ما لا يُعرف، وهو، لذلك، رؤية ما لا يرى، كما يشير في مقطوعته «العين»[81].

إذا كان الجنون رمزاً للبحث عن العالم الجديد، فإن شريعة المجنون هي نفسه، أي أنه رفض للشريعة السائدة. في مقطوعته «المدينة المباركة»[82] يرمز جبران إلى الشريعة بالكتاب، ويرفض قراءة هذا الكتاب، بشكلٍ حرفي مباشر، بحيث يستعبده الحرف. ويرى أن

الإنسان أعظم من الكتاب، أي من الشريعة. من هنا كان الجنون صلباً وكان المجنون مصلوباً، بالطبيعة والضرورة. لكن صلبه ليس تكفيراً عن ذنب، ولا سعياً إلى تضحية، ولا رغبةً في مجد، وإنما هو عطش إلى الأجمل والأعظم لا يرتوي إلا بدم صاحبه. يقول في مقطوعته «المصلوب»[٨٣] بلسان المصلوب، مخاطباً الذين صلبوه: «فأنا لا أكفّر عن ذنبٍ ولا أسعى إلى تضحية ولا أرغب في مجد، وليس لي ما أصفح عنه. ولكنني قد عطشت، فسألتكم دمي شراباً. وهل من شراب يبرّد غلّة المجنون سوى دمه؟». وهكذا، فإن المجنون يحيا، فيما وراء الكآبة والمسرّة[٨٤]. لا يؤلمه الألم ولا تحدّه الهاوية، وهو سير دائم إلى الأمام، والأمام لا يلتفت، كما يعبّر ابن عربي. وهذا السير خيبة دائمة، لكن هذه الخيبة هي الغلبة الحقيقية[٨٥]، ذلك أن غاية المجنون ليست في البحث عما ينتهي ويتحدد، بل في البحث الذي لا نهاية له، عن الأشياء التي لا نهاية لها[٨٦].

- ٦ -

يتحدث المجنون غالباً، في هذا الكتاب، بلغة ساخرة، ويصدر عن روح ساخر، فبين خمس وثلاثين مقطوعة يتألف منها، نجد أن أكثر من نصفها مكتوب بهذه اللغة وهذا الروح[٨٧].

في مقطوعة الكلب الحكيم[٨٨] مثلاً تنبثق السخرية من أمرين:

الأول، أن هذه المقطوعة تنقل لنا شيئاً، بذكر ما يناقضه. فجبران لا يريد أن ينقل الحقائق التي يلفظها الكلب الحكيم وجماعة السنانير وإنما يريد أن ينقل الحقائق الأخرى المناقضة لها.

والثاني، أن هذه المقطوعة تعبّر عن الفكرة تعبيراً ليس من طبيعتها. الفكرة هنا هي الإمطار. ومن غير الطبيعي أن يحمل الإمطار فئراناً.

وقد اكتسبت السخرية طابعاً جذريّاً حادّاً، في ما قاله الكلب الحكيم. فهو قد سلّم بأن السماء تُمطر فئراناً، غير أنها لا تستجيب إلا لصلاة معينة وفقاً لكتاب معين، والتقليد فيهما أن السماء تمطر عظاماً. فالسماء إذن لا تمطر الفئران بل العظام.

نلاحظ أولاً أن السخرية عند جبران، في هذه القطعة، ليست هزلية ولا عاطفية، وإنما هي أخلاقية فلسفية. وهذا ما ينطبق على المقطوعات الأخرى الساخرة في «المجنون».

ونلاحظ ثانياً أنه في سخريته هذه يعرض، ولا يصدر حكماً أو تقويماً، بشكل مباشر. وهكذا تنبثق السخرية من الآراء والأحكام التي يعرضها.

ونلاحظ ثالثاً أن جبران يسخر من القيم الدينية، الاجتماعية والفلسفية، لكنه لا يسخر لأنه يكفر بالقيم، بل لأنه، على العكس، يؤمن بالقيم، فهو ينفي قيماً معينة من أجل أن يثبت قيماً أخرى. بل إنه لا ينفي إلا من أجل أن يثبت.

ونلاحظ رابعاً أن السخرية تخدع، لكنها لا تخدع إلا من أجل أن تعلن الحقيقة. إنها، فيما تخفي عنا الصدق، تكشفه لنا، وتضعنا على الطريق الصحيح. وهذا الخداع مقترن بمظهر البراءة والسذاجة. فجبران في هذه المقطوعة يبدو كأنه طفل ولد لتوّه يجهل البداهات التي تشكل حكمة البالغين. فكأن السذاجة هي الأساس الذي تنبني عليه السخرية. والمقطوعات الأخرى في «المجنون» تؤكد لنا أن روح التسامح والنية الطيبة هما من ثوابت السخرية عند جبران. لكن هذا

لا يعني أن سخريته ذاتها ساذجة. إن سخريته، على العكس، حادّة، بل إنها أحياناً، عنيفة. لذلك لا يجوز أن تخدعنا البساطة الظاهرية التي ينقل بها جبران سخريته.

ونلاحظ خامساً أن السخرية في كتاب «المجنون» ذات طابع مسرحي. فهناك في معظم المقطوعات، الشخصية التي هي موضوع السخرية، أو التي تقع السخرية عليها، وهناك الشخصية الحقيقية التي تمثل من أجل القارىء ـ الذي هو الشخصية الثالثة.

فللسخرية أكثر من بُعد واحد[٨٩] وفي هذه السخرية يجهل كل من الأشخاص سرّ الآخر. وغالباً ما يرشح منها جوٌّ مأساوي.

ونلاحظ سادساً أن السخرية عند جبران رمزية، أعني أنها لا تُعنى بالأجزاء والتفاصيل عنايتها بالكل. فهو يتحدث عن نماذج واقعية للسلوك والفكر، لا عن حالات جزئية خاصة بعينها. وفي حديثه عن هذه النماذج الواقعية يريد أن ينتقص من الواقع الذي يحتضنها، بل أن يشكّك فيه. وفي حديثه يتصنع الجهل ليخفي معرفته، ولكي يضع، من ثم، الواقع كله والحياة كلها موضع السؤال، أي موضع البحث وإعادة النظر. ولذلك، فإن السخرية الجبرانية تتميز بالتواضع الخادع، والجهل المتصنع، والبساطة المقنعة بأسئلة التشكيك والهدم.

والواقع أن كتاب «المجنون» كتاب هدمي ـ فهو يهدم الأفكار والمعتقدات الراسخة، ويضع المدافعين عنها في دوار من الحيرة والعجز.

نلاحظ أخيراً أن السخرية عند جبران تجيء أحياناً في صيغة معتدلة أو صيغة موجزة: فهي بكلمات قليلة تقول أشياء كثيرة[٩٠]، وأنها تجيء

في صيغة غلوّ أو مبالغة[٩١]. وأحياناً تجيء السخرية من دعابة عبّر عنها جبران بلهجة حزينة[٩٢]، أو من حزن عبّر عنه بلهجة فرحة[٩٣].

- ٧ -

قلت إن كتاب «المجنون» هدمي، وهو لذلك يضعنا في مناخ العدمية. نشعر أن الأخلاق والقيم الدينية تهدمت في العالم الذي يسكنه المجنون. لم تعد ثمة غاية ولا اتجاه، ولم يعد ثمة نور يضيء ولا طريق. بل لم يعد ثمة مكان. هكذا يتساءل جبران بلسان المجنون في خاتمة كتابه تساؤلاً ساخراً مرّاً، «لِمَ أنا ها هنا؟» إذ ليس له مكان في هذا العالم الذي يسمّيه، بسخرية مرة كذلك، حتى الفاجعة، «العالم الكامل»[٩٤].

كل نقد جذري للدين والفلسفة والأخلاق يتضمن العدمية ويؤدي إليها. وهذا ما عبّر عنه نيتشه بعبارة **«موت الله»**. وقد رأينا أن جبران قتل الله هو كذلك، على طريقته ـ حين قتل النظرة الدينية التقليدية إليه[٩٥] وحين دعا إلى ابتكار قيم تتجاوز الملاك والشيطان، أو الخير والشر[٩٦]. والواقع أننا، بعد أن ننتهي من قراءة «المجنون»، نشعر أن ثمة تاريخاً من القيم ينتهي.

ومن الواضح أن جبران لا يحلّل تحليلاً فلسفيّاً أو علميّاً القيم التي يهدمها، وإنما يعرضها بشكل يجعلها مشبوهة، فمتّهمة، فمرفوضة. إنه يحاول، بتعبير آخر، أن يظهر خطأ التفسيرات التي تقدمها الأديان والأخلاق التقليدية للعالم والإنسان، فيما يدعو إلى محو المذهبية القيمية، ويؤكد على فاعلية الحياة والإنسان الذي يبتكر القيم الجديدة. الأخلاق التقليدية هي التي تعيش الخوف من الله، وتنبع من هذا الخوف. الأخلاق التي يدعو إليها جبران هي التي تعيش موت الله،

وتنبع من ولادة إله جديد. إنه إذن يهدم الأخلاق التي تضعف الإنسان وتستعبده، ويبشر بالأخلاق التي تنمّيه وتحرره. إنه يهدم الأخلاق السلبية، الانفعالية التي تتقبل الراهن الموروث من القيم، ويبشر بالأخلاق الإيجابية الفعالة التي تخلق هي نفسها القيم. إنه يريد بالتالي أن يحل محل الفكر المأخوذ بأخلاق المستقبل محل الفكر المأخوذ بأخلاق الماضي. ولهذا، **فإن كتاب «المجنون» دعوة لقلب نظام القيم.**

في هذا الضوء نستطيع أن نجد في نتاج جبران صورة فكرية لما يحدث في الواقع العربي. فالعدمية هي التي تميز المرحلة العربية الراهنة، وهي تتجلّى، كما يبدو لي، في أربعة مستويات.

١ ـ في المستوى الأول، وهو مستوى غامض نوعاً، ندرك أن القيم القديمة تتخلخل وتنهار، يرافق ذلك ضعف في الدين والأخلاق والفلسفة، ويرافقه عمل للمحافظة على هذه جميعاً، وإحيائها، وإعطائها دفعة جديدة ـ لكن «بروح متجددة أو حديثة». وهذا عمل شبيه بمحاولة الجمع بين الماء والنار، أعني أنه لا يجدي.

٢ ـ في المستوى الثاني، وهو مستوى واضح إلى حد ما، يتجلّى لنا أن الأشكال التقليدية القديمة والأشكال الحية الجديدة تتناقض جوهرياً. الأولى وليدة الحياة التي انتهت، والثانية وليدة الحياة التي تنشأ. لكن الطريق التي يجب أن نسلكها لا تتضح تماماً.

٣ ـ ويتميز المستوى الثالث بهيام فوضوي، يمتزج فيه ازدراء كل شيء بهدم كل شيء.

٤ ـ أما المستوى الرابع، فهو مستوى الكارثة، حيث يموت القديم، ويتحول الإنسان ـ أي يولد من جديد بهدى مبادىء جديدة وحياة جديدة.

العدمية، إذن، مرحلة انتقال، وسرعان ما يمكن تجاوزها. إنها نقطة الالتقاء بين عصر ينتهي وعصر يبدأ، أو هي العتمة التي تخيّم على الماضي بمثله وقيمه كلها، لحظة نستشف أن وراء العتمة شمساً جديدة تكاد أن تشرق. وفي هذا، كما يخيّل إليّ، سر الغموض والالتباس، في الحياة العربية الراهنة، في مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، ذلك أنها انحطاط من جهة، ونموّ من جهة ثانية، نهاية عصر وبداية فجر لعصر جديد. إنها **الوقت بين الرماد والورد**. ولئن كان كتاب «المجنون» يكشف عن رماد القيم، فإن كتاب «النبي» يكشف عن تفتح الورد. فالكتابان وحدة لا تتجزأ، وجهان لحقيقةٍ واحدة: «المجنون» هو الوجه الرافض المهدم، و«النبي» هو الوجه المؤكِّد الباني.

- ٨ -

لا يستطيع الإنسان، كما يرى جبران في «المجنون» وفي نتاجه كله، أن يصبح نفسه، إلا إذا هدّم كل ما يعادي حريته الكاملة وتفتّحه المليء، وما يقف حاجزاً دون طاقته الخلاقة. وتتجسد هذه القوة المعادية، كما يرى جبران، في ما يسميه «الشريعة»، بتنويعاتها وأشكالها السلطوية، الماورائية، والاجتماعية: الله (بالمفهوم الدينيّ التقليدي)، الكاهن، الطاغية، الإقطاعي، الشرطي... الخ.

من المقطوعات المهمة التي توضح ثورة جبران على ما يسميه بالشريعة العظيمة، مقطوعة في كتابه «السابق» (١٩٢٠) **بعنوان «البهلول»**. ففيها يتمرد البهلول على الشريعة بخضوعه الكامل لها. الإنسان يرفض الشريعة إما بشكلٍ مباشر، حيث يعلن انفصاله عنها،

وإما بشكل غير مباشر، أو بشكلٍ ساخر، حيث ينفذها تنفيذاً حرفيّاً، كما يفعل البهلول.

وتكشف هذه الطريقة في رفض الشريعة عن براءة الإنسان المطلقة، وعن تجاوز إنسانيته لكل شريعة. **فالإنسان قبل الشريعة، وهو الأصل**[٩٧].

ويذكِّرنا خضوع البهلول للشريعة بخضوع سقراط للشريعة التي حكمت بموته.

الشريعة، في نظر جبران، ترتبط دائماً بمقتضيات المحافظة وبما يغتصب السيادة الحقيقية. فالشريعة خداع واغتصاب. إنها مؤامرة الذين يريدون أن يظلوا أسياداً.

يتلقى «البهلول» العقاب كأنه يتلقّى عالماً جديداً من الفرح والبراءة. ففي هذا العقاب يجد السبب الذي يسمح له بأن يتمتع بما تحول الشريعة دون التمتع به. لقد تجاوز الشريعة بخضوعه لها. كانت تزجره وتمنعه، فصارت تأمره بأن يشبع لذته. **إن الخضوع هنا هو علامة التمرد.**

المثل العربي البارز على رفض الشريعة من أجل الحقيقة، أي من أجل ما يتجاوز الشريعة، هو التصوف ـ على صعيد التجربة الفكرية، وهو الصعلكة على صعيد التجربة الحياتية.

المثل الغربي البارز هو «ساد» من جهة، و«مازوش» من جهة ثانية (السادية والمازوشية)، فقد وضعا الأساس لكل مشروع يحاول أن يغيّر الشريعة تغييراً جذرياً. وهذا التغيير يتم في اتجاهين: الاتجاه الذي يقوم على تجاوز الشريعة نحو مبدأ أسمى، لكن هذا المبدأ ليس مثال

الخير، وإنما هو على العكس، مثال الشر ـ المثال المتفوق في شره والذي يهدم الشريعة.

أما الاتجاه الثاني القائم على الفكاهة والدعابة فهو نوع من الحركة التي لا تصعد من الشريعة إلى مبدأ أسمى منها، بل على العكس، تهبط من الشريعة نحو نتائجها، أي نحو تطبيقها بشكل حرفي. فالتطبيق الحرفي للشريعة ينقلب إلى هزء بالشريعة، بحيث تبدو عبثية وباطلة، وبحيث يستمتع من يطبقها استمتاعاً كاملاً بما تحرّمه عليه وتمنعه من تحقيقه.

في موقف جبران من الشريعة نلمح هذين الاتجاهين: فهو من جهة، كما يتجلّى في مقطوعة «**البهلول**»، يتجاوز الشريعة بروح الدعابة ـ بتطبيقها حرفيّاً، كأن العقاب شرط يجعل اللذة الممنوعة ممكنة. وهو من جهة ثانية، كما يتجلى في مقطوعة «**الشرائع**»[٩٨]، مثلاً، يتجاوز الشريعة بالدعوة إلى الطبيعة الأصلية التي تسبق الشريعة ولا تعرفها ـ والتي هي شريعة نفسها. الإنسان هو الطبيعة الأولى، أما الشريعة فطبيعة ثانية. وجبران ينادي بالطبيعة الأولى ويدعو إلى العودة إليها. وهو في الحالتين يرفض سلطة الأب، ويرفض سلطة الأم. يرفض، باختصار، السلطة.

ـ ٩ ـ

إذ يرفض جبران الشريعة، بوصفها مبدأ، يرفض في الوقت ذاته رموزها أو تجسداتها. ومن الرموز الأولى في هذا الصدد: الكاهن. فالكاهن في قصة «يوحنا المجنون»[٩٩] رمز التحجر والطغيان والجهل، وهذا مما لا يمكن الخروج عليه إلا بجنونٍ كجنون يوحنا، بطل

القصة. فهذا الجنون هو العقل الحقيقي، مقابل الجهل الحقيقي الذي يمثله الكاهن.

والكاهن في قصة «خليل الكافر»[١٠٠] رمز الكذب والنفاق واغتصاب أموال الفقراء، باسم سلطة الدين. وهو كذلك رمز الظلام والشهوة والعدوان واحتقار الشعب والابتعاد عنه، يقابله خليل بكفره - أي برفض عالم الكهانة هذا، ورفض نورها الذي ليس إلا ظلاماً آخر، وبإعلانه أن النور الحقيقي هو الذي **«ينبثق من داخل الإنسان»**[١٠١]، وأن الحياة الحقيقية هي حياة الحرية، وهي التعب من أجل الناس، بين الناس[١٠٢].

والكاهن في قصة «الأجنحة المتكسرة»[١٠٣] رمز الانفصام بين القول والعمل. يكرز بشيء ويفعل ما يناقضه. وهو كذلك **«الشريعة الفاسدة»** كما يعبر جبران[١٠٤].

والكاهن في قصة «الشيطان»[١٠٥] إنما هو رمز التحالف مع الشر، أعني الشيطان. والكهانة ابتدعت بالحيلة[١٠٦] «دون حاجة حيوية أو داعٍ طبيعي إليها». والشيطان هو سبب ظهورها[١٠٧] بل إن الكاهن هو الذي ابتكر سبباً لاهوتيّاً لوجود الشيطان، دعم به السبب الوضعيّ. وهذه القصة تتحدث عن شيطان جريح رآه الكاهن في الطريق، وبعد حوار طويل بينهما، ينقله الكاهن إلى بيته. وهي **تذكّرنا بإغراء الشيطان** لفاوست حتى استسلم إليه كليّاً.

والكاهن في قصة «صراخ القبور»[١٠٨] رمز الشريعة الطاغية (الحكم بالشنق على رجل طرد من خدمة الكهان لأنه لم يعد قادراً على العمل، فسرق بعض الدقيق من الدير). والكاهن في قصة «مضجع العروس»[١٠٩]، التي تذكّرنا بقصة تريستان وإيزوت Iseut، رمز

لمعارضة الإنسان في تفتحه الأسمى، أي الحب. وحين تمتم البطل سليم وهو يموت: «الحياة أضعف من الموت والموت أضعف من الحب»(١١٠)، كان يقول كذلك بلسان حبيبته: «يد الحب أقوى من يد الكاهن»(١١١). وينتحر الحبيبان توكيداً لرفضهما الشريعة والكاهن، ولتمسّكهما بالحب حتى الموت.

ومن رموز السلطة ـ الشريعة، الإقطاعي الغنيّ. والكاهن هو حليفه المباشر الأوّل. وكما يقف جبران مع جميع أشكال التمرد على سلطة الكاهن، فإنه يقف مع الفقير ومع جميع أشكال تمرده على الغني. وفي كثير من كتاباته يصوّر الفقير مسحوقاً والغني ساحقاً، ويحرّض بشكل رمزي لكي يثور المسحوق على الساحق ـ أو على مدينة الأغنياء التي يسمّيها كذلك مدينة الأموات(١١٢)، أو هو يحرّض بشكلٍ مباشر، كما نرى في قصة «خليل الكافر»(١١٣) الذي استطاع أن يثير الفلاحين على الغني الإقطاعي في شخص الشيخ عباس الذي اغتصب أرضهم، فيثور الفلاحون ويستردون الأرض ويصبح كل منهم مالكاً يزرع أرضه ويجنيها.

وفي مقطوعته «طفلان»(١١٤) يرى أن الفقر موت وأن الغني هو الذي يميت الفقير. وفي مقطوعته «خليلي»(١١٥) يسمّي الفقير «كتاب الحياة»، ويرى أن الفقر رمز الشرف والغنى رمز اللؤم، وأن حياة الفقير مع زوجته وصغاره رمز الحياة الإنسانية المقبلة، أما حياة الغني بين خزائنه فرمز الخوف، وهي تشبه حياة الديدان في القبور. ويذهب في هذه المقطوعة الى أبعد من ذلك فيرى أن الفقر هو الذي سيكون الأساس لتعليم الأجيال المقبلة معنى المساواة وكيف يكون.

- ١٠ -

من الثورة على الشريعة ـ السلطة ورموزها، ينتقل جبران إلى الثورة على الأسباب العميقة التي تكمن وراءها وتؤدي إليها. هكذا يعلن الثورة على الماضي، وهي الثورة التي تتضمن كذلك الاتجاه نحو المستقبل.

المظهر الأول لهذه الثورة هو في التحرر من التقاليد، سواء كانت هذه التقاليد عبادات أو عادات. ففي «حفار القبور»[١١٦]، يقول على لسان المجنون: «**إن بلية الأبناء في هبات الآباء، ومن لا يحرم نفسه من عطايا آبائه وأجداده يظل عبد الأموات حتى يصير من الأموات**»[١١٧]. والميت هو الذي «يرتعش أمام العاصفة، أما الحي فيسير معها راكضاً ولا يقف إلا بوقوفها». والعاصفة هنا ترمز إلى التغير الدائم من أجل التحرر الكامل.

وفي هذه المقطوعة يسمّي الله والأنبياء والفضيلة والآخرة ألفاظاً رتّبتها **الأجيال الغابرة**، وهي قائمة بقوة الاستمرار، لا بقوة الحقيقة، شأن الزواج الذي هو «عبودية الإنسان لقوة الاستمرار»[١١٨]. والتمسك بهذه التقاليد موت، والمتمسكون بها أموات، وعلى كل من يريد التحرر منها أن يتحول إلى حفّار قبور، لكي يدفن أولاً هذه التقاليد، كمقدمة ضرورية لتحرره.

وفي مقالة «العبودية»[١١٩] يسمّي التمسك بالماضي عبودية عمياء، «وهي التي توثق حاضر الناس بماضي آبائهم» وتجعلهم يخضعون لتقاليد جدودهم بحيث يصبحون «أجساداً جديدة لأرواحٍ عتيقة». ثم يعدد الأشكال الكثيرة الأخرى للعبودية ويشير إلى أن التحرر منها ليس أمراً سهلاً، فدون الوصول إلى الحرّية، الصّلب والجنون ـ فأبناء

الحرية ثلاثة: «واحد مات مصلوباً وواحد مات مجنوناً وواحد لم يولد بعد»[١٢٠]. ومع ذلك تبقى الحرية الغاية التي لا وجود للإنسان إلا بها. ويطمح جبران، كما تشير مقطوعته «الجنية الساحرة»[١٢١] إلى أن يجيء الإنسان الذي «لا يَستعبد ولا يُستعبد». ولعل هذا الإنسان يتمثل بشكل كامل في الإنسان المحب، العاشق. ولعل التحرر، كما ينظر إليه جبران، يتمثل أكثر ما يتمثل في التحرر الجنسي. وفي آرائه حول هذه المسألة ما يتيح لنا أن نقول إن جبران من روّاد الثورة الجنسية المعاصرة.

يقول جبران إنه مدين بكل شيء، «بكل ما هو أنا» كما يعبّر، للمرأة[١٢٢]. فهي فاتحة النوافذ في بصره، والأبواب في روحه. وهو يرى أن الجنس طاقة خلّاقة، وأنه موجود في كل شيء: «في الروح كما في الجسد»[١٢٣]، ويتنبأ بأن آفاق الحرية الجنسية ستتسع بحيث سيجيء يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال والنساء حرة فعلاً، ويكون بوسع الرجل فيه أن يقول للمرأة هل لك أن تعرفيني جنسيّاً لمدة ثلاث ساعات ومن بعدها لا يتعرّف واحدنا على الآخر من جديد؟ ثم له أن يقدم لها لقاء ذلك ما تريد، كما يقدم لقاء الأشياء الأخرى[١٢٤]. ومن أجل تعميق هذه العلاقة الحرة بين الرجل والمرأة، يقف جبران ضد الزواج، فعلاقة الزواج ليست خلّاقة إلا في حالات استثنائية نادرة. ثم إن «إنجاب الأطفال لا يعني إنجاب الحياة... والزواج غير الحقيقي لا يخلق شيئاً سوى الحياة العضوية. وحتى النباتات تستطيع أن تفعل خيراً من ذلك، لأن النباتات لا تعاني من أية مخاوف اجتماعية، وليست عبدة لهفوة ترتكب في ساعة شهوة.

ويرى جبران أن من عناصر الزواج الناجح أن يكون لكل من الزوجين شيء يعيش من أجله، كوظيفة أو هواية أو عمل، وأن يعيش

كلاهما كشخصين لكلٍّ منهما استقلاله الخاص، وليس كشخص واحد. بالإضافة إلى أن على كل منهما أن يعيش في غرفة مستقلّة[١٢٥].

وفي كتابه «النبي» يعبر عن الفكرة ذاتها فيقول مخاطباً الزوجين: «قِفا معاً، ولكن من غير أن يلتصق أحدكما بالآخر».

من هنا تمتلىء كتابات جبران بتمجيد الحب. وهو يقسم الحياة نصفين: «نصف متجلد ونصف ملتهب. والحب هو النصف الملتهب»، ويهتف: «اجعلني يا رب طعاماً للهيب»[١٢٦].

ومن هنا كذلك يقف إلى جانب تحرر المرأة، داعياً إلى أن تسلك بمقتضى حبها وقلبها. لا بمقتضى التقاليد. وكثيراً ما يمجّد المرأة التي تتمرد على هذه التقاليد وتلبّي نداء حبها كوردة الهاني التي تركت زوجها الغني لتعيش مع حبيبها الفقير. ومريم بطلة قصة «خليل الكافر»، تقف معه بعد نبذه، وتشاركه آراءه. وسلمى بطلة قصة «الأجنحة المتكسرة» تؤثر أخيراً الموت ـ أي أنها تختار الحب بدلاً من الزواج. ويقف في قصة «صراخ القبور» مع المرأة التي فاجأها زوجها في لقاء مع حبيبها، حيث ترجم عقاباً. «والشريعة العمياء» تعاقب المرأة في هذا الصدد، وتسامح الرجل.

ويقارن جبران بين حال الأمة وحال المرأة فيرى أن المرأة هي «من الأمة بمنزلة الشعاع من السراج[١٢٧]» وهو في ذلك يقرن بين تحرّر المجتمع وتحرر المرأة، ويعبر عن ذلك بقوله: «أليست المرأة الضعيفة هي رمز الأمة المظلومة؟ أليست المرأة المتوجعة بين ميول نفسها وقيود جسدها هي كالأمة المتعذبة بين حكامها وكهّانها؟ أوليست العواطف الخفيّة التي تذهب بالصبية الجميلة إلى ظلمة القبر هي كالعواصف الشديدة التي تغمر حياة الشعوب بالتراب؟»[١٢٨].

- ١١ -

يقترن التحرر من عبودية الماضي وتقاليده، عند جبران، بالتحرر من عبودية الآخر للآخر، وبخاصة حين تكون استعماراً. وكما دعا جبران للثورة على الماضي الذي يستعبد الإنسان من داخل، دعا للثورة على الاستعمار الذي يستعبد الإنسان من خارج. فلا يكتمل تحرر الإنسان إلا بنبذ كل سلطوية، تقليدية أو سياسية، داخلية أو خارجية. فدعوته إلى الثورة السياسية جزء من دعوته إلى الثورة الشاملة.

هذه الثورة على الاستعمار توضحها لنا بشكل خاص رسائل جبران إلى ماري هاسكل، والتي كشف عنها، للمرة الأولى، توفيق صايغ في كتابه «أضواء جديدة على جبران».

يبرز اهتمام جبران السياسي بالقضايا العربية، في الفترة الواقعة بين ١٩١١ و١٩١٩. وفي تتبعنا لهذا الاهتمام، لن نركز على مسألة الانتماء عند جبران، ففيها كثير من التضارب(١٢٩). أحياناً يعلن أنه سوري، وأحياناً يؤكد أنه لبناني(١٣٠)، وأحياناً يتحدث عن العرب كأن انتماءه عربي خالص(١٣١)، وأحياناً يكتفي بالقول إنه إنسان وإن انتماءه إنساني. وانسجاماً مع هذا الكلام الأخير، كثيراً ما يعلن أنه «غير وطني»، وهو يقصد هنا، طبعاً، مفهوم الوطنية التقليدية من جهة، وكونه مهيّأً لأعمال أخرى غير الأعمال الوطنية المباشرة، كالعمل السياسي وما يتصل به ويقود إليه(١٣٢). ومن هذه الناحية، قد يكون الشعر والرسم «أفضل شكل من أشكال التعبير»، كما يقول - أي أفضل شكل من أشكال الوطنية.

تقول إحدى الرسائل المكتوبة في أوائل ١٩١١ إن من العبث أن ينتظر السوريون مساعدة تركيا، ومن الخطأ أن يعتمدوا على أية حكومة

أخرى لكي تحل لهم مشكلاتهم. فالإنسان لا يستطيع أن يعتمد على الآخر قبل أن يعتمد على نفسه. فعلى السوري كما يقول جبران «أن يكون هو نفسه رجلاً، قبل أن يكون في وسعه أن يصير ذا شأن في أي مجتمع»(١٣٣). وفي رسالة ثانية (ربيع ١٩١١) ينتقد جبران انعدام الروح العملية، والتخطيط، لدى السوريين، فيقول إنهم «شعراء»، ويردف قائلاً إن عصر الغناء قد انتهى، لكنه يستدرك فيشير إلى أنهم لم يصغوا حتى إلى الغناء الحقيقي. فسوريا ضائعة، وهي ليست بعيدة عن العقل وحسب، وإنما هي كذلك بعيدة عن الغناء الحقيقي، وهو يرمز به هنا إلى الفكر. فسوريا لا تعمل ولا تفكر، وحين تبدأ أمة بالتفكير «فليس في وسع أي قوة أن تقف في وجه تحريرها» لأن الأعمال لا بد من أن تتبع الأفكار.

ويجد جبران في الحرب التي نشبت بين تركيا والشعب اليمني، سنة ١٩١١، مناسبة ليعلن رأيه في الأتراك، فيصف انتفاضة الشعب اليمني بأنها أكثر من «ثورة محلية» على الاستعمار التركي. إنها، كما يعبر، «صدام بين مبدأين - بين «شعب كبير، بسيط، مليء بالنبل والشرف، وشعب نقيض تماماً لهذا كله»(١٣٤).

وفي رسالة أخرى، (نيسان ١٩١١)، أي في السنة نفسها، يؤكد على «الانحطاطية المطلقة» للأتراك، مشيراً إلى اعتقال زعماء الثورة الدرزية وشنق ثلاثة منهم. وحين تصل إليه أخبار من سوريا تقول إن ثمة اتجاهاً يدعو إلى التعاون مع الحكم التركي الجديد، يكتب إلى ماري هاسكل (أيار ١٩١١) رسالة يعبر فيها عن سخطه على هذا الاتجاه، ويلحّ على ضرورة «الاعتماد على الذات». يقول: «أحاول أن أبشر السوريين الذين يعتمدون على الحكم الجديد في تركيا، بأن يعتمدوا على الذات». ويقول: «أريدهم أن يعرفوا أن عرش السلطان

الجبار مبني على رمل رطب. لماذا يركعون أمام صنم ملوث ما دام أمامهم فضاء لا حد له؟» وفي رسالة لاحقة (حزيران ١٩١١) يكتب لها وكان مصاباً بزكام حاد فيقول: «الشيء الوحيد الذي أمقته في هذا المرض هو الطعم المر في فمي. فهو يجعلني أحس كأنني ابتلعت تركيّا». وبعد عشر سنين، في لقاء بينهما، يقول لها: «الأتراك أقل الشعوب إبداعاً»[١٣٥].

وفي تشرين الأول من سنة ١٩١١ نفسها، تنشب الحرب بين إيطاليا والدولة العثمانية، فيخشى جبران أن يستغل الأتراك الشعور الديني لدى المسلمين السوريين ويستميلوهم إليهم، فيكتب إلى ماري هاسكل رسالة يخبرها فيها بأنه يعمل على إفهام المسلمين من السوريين أن هذه الحرب ليست جهاداً دينيّاً، وهي ليست حرباً بين الإسلام والمسيحية. وتخبرنا ماري هاسكل (٣ نيسان ١٩١٢) بما قاله لها جبران حينما قصف الإيطاليون بيروت، وهو أن هذا القصف قد يكون مفيداً من حيث أنه يظهر للسوريين أن تركيا لا تبالي بهم، وهذا مما يجعل سوريا تنفصل وتبتعد شيئاً فشيئاً عن تركيا. ثم يقول لها بوعيٍ تخطيطي: «كل شيء يجعل السوريين يكرهون الأتراك، أمر جيد». وبهذا الوعي نفسه يأمل، حين تنشب الحرب التركية البلقانية، أن تؤدي هذه الحرب إلى هزيمة الأتراك. ذلك أن هذه الهزيمة تؤدي بدورها إلى تحرر العرب. وحين يتحرر العرب من تركيا يكتب في رسالة (١٨ تشرين الأول ١٩١٨) هاتفاً: «لقد تحررت سوريا من الداء العالمي»، ويقصد الأتراك.

وإذا كانت فكرة «الاعتماد على الذات» غامضة، فإن جبران يوضحها، كما تخبرنا ماري هاسكل، لمناسبة عقد مؤتمر باريس لبحث قضية الحكم الذاتي في سوريا. وكانت الحكومة الفرنسية ترعى هذا

المؤتمر وتشجعه. وكان من المقرر أن يحضر جبران هذا المؤتمر مندوباً عن السوريين في أميركا. إلا أنه عدل في اللحظة الأخيرة. والسبب، كما تقول ماري هاسكل، هو أنه كانت لجبران وجهة نظر أخرى. أما وجهة نظرهم فكانت أن يرفعوا أمرهم إلى الدول الأوروبية وأن يحققوا الحكم الذاتي بالوسائط الديبلوماسية. أما وجهة نظر جبران فكانت رفض الديبلوماسية، لأنها قد تؤدي إلى أن توضع سوريا والبلاد العربية تحت حماية أجنبية جديدة، إنكليزية أو فرنسية ـ وهذا ما حدث ـ وإعلان الثورة. ويؤكد جبران أن العرب قادرون بما لديهم من طاقات، أن يعلنوا الثورة. وإذا كان ثمة نقص فهو التنظيم. وبالثورة وحدها يمكن للعرب أن ينتصروا. وفي رأي جبران أن هذا الانتصار، أي تحقيق الحكم الذاتي، حتمي حتى ولو فشلت الثورة، أما إذا نجحت فإنها لن تحرر سوريا وحسب، وإنما ستحرر البلاد العربية كلها.

ومن هنا كان إصرار جبران على عدم اللجوء إلى الحكومات الأوروبية، وبخاصة في حالة إعلان الثورة. فهذه الحكومات لا يمكن إلا أن تقف ضد الثورة. وإذا كان لا بد من إشراك أوروبا في قضايا التحرر العربي، فالأفضل أن يتوجه العرب إلى الشعوب الأوروبية لا إلى الحكومات. فالشعوب قد تناصر الثورة وتدعمها، على النقيض من الحكومات.

وكثيراً ما يشير، في هذا الصدد، إلى الدور الاستعماري الذي لعبته إنكلترا، لكي تحلّ محل الاستعمار العثماني. وهو يقول عنها إنها هي التي «أبقتنا عبيداً» وإنها أساس العلّة، وإنها تصر على أن يكون كل شيء تحت سلطانها[١٣٦].

ولا ينسى في هذا الصدد أن يشير إلى دورها الاستعماري في القضية الفلسطينية وتبنّيها الحركة الصهيونية وإعادة التاريخ إلى الوراء تسعة عشر قرناً[137].

ولا يخفي جبران فرحه بفشل مؤتمر باريس، فهذا الفشل أكّد رأيه. يقول في رسالة (١٠ تموز ١٩١١) «أعتقد أن مؤتمر باريس كان فاشلاً»[138] ولمناسبة هذا الفشل يعود فيكرر عدم جدوى المؤتمرات ويسميها «ساذجة»[139]، ويؤكد من جديد أن السوريين، وبخاصة ممثليهم أعضاء المؤتمر، تنقصهم الروح العملية والفكر المخطط ويصفهم بأنهم «يتكلمون كشعراء ويتصرفون كرجال أحلام»، وبأن ما ينتج عن ذلك ليس أكثر من «قصيدة ـ حلم»[140]. واللجوء إلى الديبلوماسية والمؤتمرات يكشف عن عقلية ترتكز على ما يسميه جبران بالترصّن، وتستند إلى الصبر. ويصف الصبر بأنه «كان وما يزال لعنة الأقوام الشرقية التي تؤمن بالقضاء والقدر». ويدعو إلى ما يسميه كذلك بالهوى ويعني به الانحياز الجامح أو المتطرف إلى القضية، ويصفه بأنه «الشيء الوحيد الذي يخلق الأمة» وبأنه «العنصر المتوقد في الحياة» وبأنه «الله، قيد الحركة»[141].

ونخلص من تتبع اهتمام جبران بالسياسة إلى أمرين يشكلان محور هذا الاهتمام: الثورة والمستقبل. فهما الفكرتان الأساسيتان اللتان كانتا تشغلانه ويدعو إليهما. ويجد في الثورة السوفياتية الاشتراكية الأولى سنة ١٩١٧ مناسبة يؤكد بها على هاتين الفكرتين. ففي رسالة يعود تاريخها إلى ١٨ آذار سنة ١٩١٧، يعلن لماري هاسكل بفرح وثقة، وانطلاقاً من الثورة السوفياتية: «سيخلق وعي الشعوب حكومات تعمل من أجل الشعوب. إن الذات العتيقة للجنس البشري آخذة في الموت السريع، والذات الجديدة آخذة بالانبثاق كجبار فتيّ... إن روح

الأمس قد انقضت، وصوت الأمس لم يعد أكثر من صدى. وسيكون للغد روحه الخاصة به وصوته الخاص به. . . وجميع القياصرة وجميع الأباطرة في العالم كله لن يستطيعوا أن يجعلوا الزمن يمشي إلى الخلف»(١٤٢).

هكذا تكتمل الصورة النظرية والعملية للثورة الجبرانية: الدعوة إلى تغيير الفكر والقيم والنظرة إلى الحياة، والدعوة إلى التغيير السياسي، والتحرر الوطني الكامل، وذلك في ثورة شاملة تهدم ظلاميّة الماضي وتفتح أبواب المستقبل.

- ١٢ -

تَقْتَضي الدعوة إلى تغيير الإنسان والحياة، الدّعوة إلى تغيير طريقة التعبير. وقد اهتم جبران بمشكلات التعبير عن الحياة اهتمامه بمشكلات تغييرها، ذلك أن هذه المشكلات وحدة لا تتجزأ.

لذلك حين نقول إن شاعراً غيّر طريقة التعبير، فإننا نعني، ضمناً، أنه غيّر طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء. وسؤالنا: ماذا رأى الشاعر، مترابط مع سؤال آخر: كيف رأى؟ وهذا السؤال الثاني هو الأكثر أهمية، على الصعيد الفني، بخاصة، لأنه هو الذي يتيح التمييز بين شاعر وآخر، من جهة، ويتيح، من جهة ثانية، تحديد مدى جدة الشاعر واستباقه، بالقياس إلى الماضي.

ونظرة جبران الخاصة إلى الحياة والإنسان هي التي استلزمت شكلاً تعبيرياً خاصّاً. وبما أن هذه النظرة جديدة، ضمن الموروث العربي، على الأقل، فإن شكل التعبير عنها جاء، ضمن هذا الموروث، جديداً هو كذلك.

يعني هذا، على صعيد الممارسة الكتابية، وعلى صعيد النظرية الإبداعية، الانفصال عن وجهات النظر القديمة في الإبداع وعن الممارسة الكتابية الماضية، لكن تزداد أهمية الانفصال عن الماضي وقيمته، بقدر ما يكون جزءاً من ابتكار المستقبل.

في صدد هذا التحرر من الماضي يمتدح جبران في إحدى رسائله (سنة ١٩١٥) شكسبير الذي تحرر، بخلاف معظم الكتاب الإنكليز، من «ربقة الماضي» فكرياً ولغوياً[١٤٣]. ولهذا السبب نفسه يمتدح شيلي الذي أفلت من «أثقال الماضي» شأن شكسبير.

ويرى جبران في رسالة أخرى (سنة ١٩٢٣) تعليقاً على مسرحية كلوديل «بشارة مريم» أن العودة إلى الماضي أمر غير واقعي[١٤٤]. ويصف كلوديل بأنه يعيش في الماضي وبأنه يشبه «آثار قدم يجتمع الماء في تجويفها». ويتابع قائلاً: «قد يكون الماء عذباً وصافياً، وقد يكون اختلط فيه الإكسير السماوي ـ لكنني أفضّل النبع الحي، وإن يكن ماؤه وسخاً، على آثار قدم مليئة بالإكسير السماوي»[١٤٥].

ومقابل الماضي ينهض الآتي، كما يعبر جبران[١٤٦]، أي المستقبل أو الفكر الجديد الذي سيغلب القديم لا محالة[١٤٧]، وهو الفكر الذي يحمله «فتيان يتراكضون كأن في أرجلهم أجنحة»[١٤٨]، إنهم «أبناء الغد» و«فجر عهد جديد».

ويكتب جبران في إحدى رسائله (سنة ١٩١٢) بهذا المعنى فيقول: «أومن أن المستقبل لن يكون قاسياً على نتاجي، وأعرف أنه لن يكون بوسعي أن استثير اهتمام أولئك الذين يعبدون آلهة قديمة ويتبعون أفكاراً قديمة ويعيشون برغائب قديمة. . . لكن ثمة أناس يستطيعون أن يتحرروا من سائر قيود الأمس»[١٤٩].

إذا كان هذا التحرر علامة الابتكار، فإن الابتكار لا يكون علامة الأصالة إلا إذا كان علامة الحقيقة. فالابتكار بذاته كالانفصال عن الماضي بذاته، لا قيمة لهما إلا إذا ارتبطا بالكشف عن الحقيقة[١٥٠]. كل مبتكر في هذا المستوى إنما هو كالنبي **«فجر لذاته»** كما يعبر جبران.

وكل ابتكار فرادة. وهذا ما كان يعيه جبران، ويلحّ عليه. كان يقول عن نفسه: **«أعرف أن لديّ شيئاً أقوله للعالم، شيئاً مختلفاً عن أي شيء آخر»**[١٥١].

والابتكار والفرادة مرادفان، أو هما اسمان، للجدّة. يقول في إحدى رسائله (سنة ١٩١١): «أعرف أن في نتاجي شيئاً هو غريب في الفن - أقصد أنه جديد»[١٥٢]. ويصف الجدة، ويسميها هنا الحداثة، لمناسبة المعرض الدولي للفن الحديث في باريس سنة ١٩١٣، بأنها **«الثورة» «وإعلان الاستقلال»**، وبأنها الحرية والكينونة.

وفي هذه الرسالة يشدد على الصلة العميقة بين الحرية من جهة، والابتكار والفرادة والجدة من جهة ثانية فيقول: «إن بمقدور الإنسان أن يكون حرّاً بدون أن يكون عظيماً، لكن ليس بمقدور أي إنسان أن يكون عظيماً إذا لم يكن حرّاً»[١٥٣]. وهذا ينطبق بشكل خاص على الشعراء، فشرط الشاعر لكي يكون عظيماً هو أن يكون حرّاً. وهذه الفكرة ذاتها يكررها في معرض كلام له على ميخائيل نعيمه، لمناسبة مقالة كتبها عنه، فيقول: «إن في كل شاعر شيئاً خاصّاً به، شيئاً يجعله فريداً، عنصراً فرديّاً فيه هو ينبوع نتاجه الخلّاق وتعبيره الحق. وليس في مقال نعيمه شيء يوحي بوجود ذلك، وهذا وحده هو الشيء الرئيسي في أيّ شاعر»[١٥٤].

الابتكار هدم بالضرورة، من حيث أنه تجاوز للسنن المرسومة. بل

إن عظمة الشاعر تُقاس، في رأي جبران، بمدى هدمه. وعلى هذا الأساس يقول عن نيتشه إنه أعظم أبناء القرن التاسع عشر «**لأنه لم يكتف بالخلق كما فعل ابسن، لكنه دمر أيضاً**»(١٥٥).

وضمن هذا المنظور يصف جبران نفسه في إحدى رسائله (سنة ١٩١١)، فيقول: «طيلة حياتي كنت أحجم عن الأشياء الكبيرة الجبارة. . . أما الآن فأنا أريد الأشياء الجبارة التي تدمّر كيما تبني بناءً نبيلاً»(١٥٦).

- ١٣ -

إن جدلية الهدم والبناء شكل آخر لجدلية ثانية أسمّيها جدلية **الاستقصاء والريادة**. ويكون الاستقصاء داخلياً أو خارجياً. وفي الحالتين يكون وعي الرائي يقظاً متنبّهاً. وغالباً ما يتركز في النظر والسمع بمعنييهما الحسّي والروحي معاً. ومن هنا تتردد كثيراً في كتابات جبران لفظتا «سمعت» و«رأيت». وهو يقصد بهما أكثر ما يقصد الدلالة الرؤياوية، أي ما يسميه **بالأذن الثالثة، والعين الثالثة** حيث يسمع الأصوات الخفية التي لا تسمعها الأذن العادية، ويرى الأشكال الخفية التي لا تراها العين العادية.

من أشكال هذا الاستقصاء الجنون، كما رأينا. وأحب أن أضيف أن جبران كان شديد الاهتمام بالجنون، وربما خيّل إليه أنه مجنون فعلاً. تقول ماري هاسكل في يومياتها (١٩١٣) إن بعضهم وبينهم ناشر كتبه يعتقدون أنه مجنون. ويقول هو، قاصداً نفسه: «ولأني مجنون فإن عليّ أن أعمل وحدي. تبارك الآلهة العظام الرحيمون الذين أعطوني **هذا الجنون الحلو**»(١٥٧).

ومن أشكاله **التخييل**، وهو الإيغال فيما وراء حدود العالم المرئي، المحسوس، المدرك عقليّاً، إلى العالم الخفي الحقيقي، وذلك من أجل الكشف عنه، وتأسيس المطابقات بينه وبين العالم المرئي. ينقلنا التخييل، بتعبير آخر، من المنتهي إلى غير المنتهي. وكان فيكتور هوغو يرى أن الفرق بين المنتهي واللامنتهي هو الفرق بين الكلاسيكية والرومنطيقية. يقول: «كان الشعور بالمنتهي يسيطر في العالم القديم. كان لكل شيء حد، إطار، بداية ونهاية: لا شيء يغيب في الظلّ، لا شيء يذهب إلى ما يتجاوز الظاهر، كل شيء عند اليونانيين كان إنساناً، حتى الآلهة. غير أن الشعور باللامنتهي هو الذي يسيطر على العالم الحديث. كل شيء في هذا العالم يشارك في حياة لا حدّ لها، يغوص في المجهول، في غير المحدود وغير المنتهي، في الغيب. وما نسمّيه حياة ليس شيئاً آخر إلا التوق إلى الأبدية... فنحن نشعر أن في أنفسنا شيئاً لا يموت. وكل شيء بالنسبة إلينا إلّه، حتى الإنسان»[١٥٨].

ويتحدث جبران عن التخييل بالمعنى الذي يشير إليه هوغو، فيقول على لسان «ملكة الخيال» في مقطوعة بهذا العنوان: «لم يحسن الضرب على قيثارة الحياة غير الذين لمست أناملهم وشاحي ونظرت أعينهم عرشي... فأنا مجاز يعانق الحقيقة». ويقول بلسانها: «إن للفكرة وطناً أسمى من عالم المرئيات...» ويتحدث عن نفسه، لحظة رأى ملكة الخيال، فيقول إنه «**رأى ما لم تره عين إنسان، وسمع ما لم تسمعه أذن**»[١٥٩].

وبهذا المعنى يتحدث جبران في إحدى رسائله (سنة ١٩١٣) إلى ماري هاسكل عن اللامحدودية في الفن ويرى بأنها «عماد الفن وروحه». ويصف الروح العربية في الرسالة نفسها بأنها كانت «لا

محدودة بشكل غريب»، ذلك أن العرب «لم يفقدوا رؤيا الإنسان الأولى، التي هي بطبيعة الحال غير محدودة، كما فعل الأغارقة والرومان الذين حاولوا أن يكونوا واقعيين، فأخفقوا في أن يكونوا حقيقيين»[١٦٠].

بهذا المعنى نفسه يقول: «وعظتني نفسي فعلمتني لمس ما لم يتجسد ولم يتبلور، وأفهمتني أن المحسوس نصف المعقول، وأن ما نقبض عليه بعض ما نرغب فيه، وقبل أن تعظني نفسي كنت أكتفي بالحارّ إن كنت بارداً، وبالبارد إن كنت حارّاً، وبأحدهما إن كنت ثائراً، أما الآن فقد انتشرت ملامسي المنكمشة، وانقلبت ضباباً دقيقاً يخترق كل ما ظهر من الوجود ليمتزج بما خفي منه»[١٦١].

وفي المقطوعة نفسها وهي بعنوان «وعظتني نفسي» يشير إلى أنه يشم «ما لا يحرق ولا يهرق» ويملأ صدره «من أنفاس زكية لم تمر بجنة من جنات هذا العالم ولم تحملها نسمة من نسمات هذا الفضاء». وأنه يصغي إلى «الأصوات التي لا تولدها الألسنة ولا تضج بها الحناجر» لكن التي تعلن «أسرار الغيب»[١٦٢].

ومن أشكال هذا الاستقصاء الحلم. ونتبين أهمية الحلم، في هذا الصدد، حين نقارنه بالعقل. العقل يتيح للإنسان أن يدرك الواقع، غير أنه يكبت العالم الكامن وراءه ويحجبه. والحلم هو الذي يكشف عن هذا العالم ويحرره. فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين. الحلم إذن كالجنون، يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنىً وجمالاً من الواقع المباشر. وليست الطبيعة إلا مظهراً خارجياً له كما يعبّر جبران. إنه، بتعبير آخر، نقطة التقاء وتماسّ بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم

غير المرئي. وليس بين الحلم والنبوة فرق في النوع، بل في الدرجة. فالنبوة كمال يحصل بالحلم أو الرؤيا.

وفي الحلم يتّحد أعلى ما في روح الإنسان وأدنى ما في جسده، وهو بذلك يكشف عن جوهر الإنسان ذاته. فهو، بين قوى الإنسان، أكثرها حميمية والتصاقاً بذاته العميقة. فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم. ولذلك فإن الحلم يبرز العلاقات الخفيّة بين الإنسان والأشياء. وهو بالنسبة إلى الإنسان رمز الارتياد المطلق والوصول إليه. من هنا ندرك كيف أن الحلم ينبوع صور لا ينفد.

وكان الحلم، بالنسبة إلى جبران، امتداداً للحقيقة والواقع، أو شكلاً من أشكالها. يروي ميخائيل نعيمه[١٦٣] **أن جبران قص عليه** حلماً يعدّه رمزاً لحياته. وفي رسالة كتبها جبران لمي زيادة أخبرها بأنه رآها في حلم وقد جرحت في جبينها. وكان الجرح ينزف دماً. ويقول لها إنه خائف عليها من هذا الحلم. وتروي ماري هاسكل (سنة ١٩١١) أن جبران أخبرها أنه يرى المسيح، عادة، أربع مرات في السنة. وأحياناً يراه مرتين. ويقول جبران إنه رأى المسيح للمرة الأولى حين كان في حوالى الخامسة عشرة، وقد جلس على الحجر قربه، لكنه لم يكلمه. ويقول إنه لا يشبه أية صورة من صوره المعروفة، وإنه يراه دائماً في منتصف النهار وفي الأيام الحارة، منفوش الشعر، «يرتدي ثوباً رمادياً» تهرّأت حواشيه، «في يده عصا وعلى قدميه غبار». ويروي جبران في أحد أحلامه أن المسيح قال له مرة: «إذهب ونم، واحلم أحلاماً طيّبة»، وفي حلم آخر يقول إن «المسيح ملأ يديه بالكرز»، وفي آخر، يقدم له جبران نبات الرشاد فيأكل المسيح بلذة قائلاً: «ليس هناك ما هو أجمل من الأخضر»[١٦٤].

والحلم هنا ليس حلماً بالمعنى العادي، وإنما هو رؤية حقيقيـة. وهذا ما كان يؤكـده جبران. ففي سنـة ١٩١٩ يخبر مـاري هاسكـل أنه رأى المسيح ولم يكن يحلم.

وفي رسالة أخرى (١٩٢١) يقول إنـه رأى في أحلامـه كيتس وشيلي وشكسبير مراراً عديدة، ويردف قائلاً: «إن الأحلام حقيقية. . .» لكن أحـلامـه عن هؤلاء الشعـراء «ليست مؤثـرة كـما هي أحـلامي عن المسيح»(١٦٥).

- ١٤ -

هكذا يبدو العالم الواحد، في استقصاء الـرائي، ثلاثـة عوالم، لكن في حركة من التدرج لا من الانفصام. الواقعِ المبـاشر المرئي، والـواقع الـذي ينعكس عنه في نفس الـرائي، وأخيـراً الـواقـع الـذي يستشفـه الرائي من خلل هذا الانعكاس.

غـير أن الاستقصاء لا يـوصـل إلى نهايـة معينـة وإلا أصبـح رهـين الواقع المباشر، وإنما على العكس يشير إلى اللاّنهاية ويـدفع إليهـا، أي أنه يردنا إلى الرِّيادة.

ويسلك الـرائي، من حيث هو رائـد، سلوك من تحـاصره الأسـوار والحواجز وتحول دون سيره وانطلاقه. ومن هنا تتوجه طاقاته نحـو هدم الأسـوار والحواجـز، والبحث عن مخرج، ويؤخـذ تبعاً لـذلـك بفكـرة المغـامرة والمخـاطرة. يقـول جبران: «وعـظتني نفسي فعلمتني أن أقول لبّيك عندمـا يناديني المجهـول والخطر. وقبـل أن تعظني نفسي كنت لا أنهض إلا لصـوت منـاد عـرفتـه، ولا أســير إلا عـلى سبـل خـبرتهـا

فاستهونتها. أما الآن فقد أصبح المعلوم مطية أركبها نحو المجهول، والسهل سلّماً أتسلق درجاته لأبلغ الخطر»[١٦٦].

وهذا البحث عن مخرج يفترض بالطبع وجود المخرج، أي وجود العالم الحقيقي الآخر الذي لا حواجز فيه ولا أسوار، وبما أن هذا العالم آتٍ، أو أنه في مكان آخر، تتضح لنا دلالة الحنين عند الرائد، إلى ذلك العالم الآتي، ودلالة رفضه لهذا العالم الراهن. كذلك تتضح لنا دلالة كلمات أخرى كالسفر أو الطريق أو الوحدة. ولا تعني الوحدة، إذن، معناها المبتذل الشائع: البعد عن الناس نفوراً منهم وكراهية لهم. وإنما تعني على العكس تعميقاً لشكل الاتصال بالإنسان الآخر.

يقول جبران: «أفضل ما أستطيع فعله وأنا وحيد. إن المرء يكون قريباً إلى كل إنسان عندما لا يكون قريباً إلى أي انسان»[١٦٧] ويقول أيضاً: لولا الوحدة «لما كنت أنت أنت، وأنا أنا»[١٦٨].

والطريق ليست اتجاهاً أو إشارة للهدف أو دعوة للسفر وحسب، وإنما هي كذلك وعد بمخرج ووعد بالوصول. وإذا كانت الطريق رمزاً للبحث الأفقي، فإن الوحدة أو العزلة رمز للبحث العمودي. وكما أن الطريق هي الصورة المادية للسفر، فإن المغارة أو الهاوية هي الصورة المادية للعزلة. فالهاوية، رمز العزلة، سفر عمودي في اتجاه الأسرار. ولذلك فهي خطرة ومرعبة. فمن يعتزل وينفرد هو كمن يسكن في مغارة أو هاوية، أو كمن يحفر منجماً ويغوص في أعماقه. الهاوية، كالعزلة، باب مفتوح على الظلام. لكنها في الوقت ذاته، مدخل إلى المجهول. إنها رمز لتعانق الإنسان مع الخارق وغير الطبيعي.

وهكذا تتألف الصورة في الريادة من عناصر تتساوق مع تدرّجات العالم في الاستقصاء، وهي: وعي الرائد للحدود التي تفصله عن

الواقع المباشر، يقينه بواقع آخر أجمل وأغنى، وأخيراً رغبته في الوصول إلى هذا الواقع وتحقيقه.

يمكن أن نسمي هذا الاتجاه **بالواقعية الصوفية**: الواقعية لأنه يبدأ بالواقع، يلاحظه وينتقده. والصوفية، لأنه يشير، فيما ينتقد الأشياء المرئية أو المعلومة، إلى الأشياء غير المرئية أو المجهولة ويدلّ عليها. وفي هذا الصدد أفضّل كلمة صوفية على ما يرادفها في الغرب أعني السوريالية. فلكلمة صوفية أصولها وتاريخها في التراث العربي وهي تعني، بعد إفراغها من الشوائب التي لحقت بها، استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبىء وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع الأليف اليومي. وعن هذا يعبّر جبران مقارناً بينه وبين صديقه النحّات اللبناني يوسف الحويك: «فصديقي يبحث عن ذاته في الطبيعة، أما أنا فأحاول أن أجد ذاتي من خلال الطبيعة. الفن، بالنسبة إليّ، أبعد من الأشياء التي نراها ونسمعها»(١٦٩). وهو، إذن، ليس انعكاساً للعالم أو ليس «**ردة فعل**» كما يعبّر جبران(١٧٠)، وإنما هو «**فعل**» كما يعبّر أيضاً، أي «**حياة جديدة**». إنه، كما يعرّفه في صيغة أخرى «**الشيء الآخر الأبعد** في الإنسان، الشيء الذي لا نفهمه، والذي نسعى لأن نجد شكلاً يعبّر عنه ولم نجده حتى الآن»(١٧١). فالفن في هذا المنظور هو التعبير عما لا يعبّر عنه، أي عن الغامض أو عمّا يسميه «الذات الخفية»(١٧٢) ومن هنا يمتدح بيتهوفن قائلاً عنه إنه «أعظم البشر، وأكثرهم غموضاً» ومن جوانب عبقريته أنه يظل «سرّاً غامضاً». ويتابع جبران قائلاً: «لا أعرف كيف فعل ما فعل، ولا أعرف كيف اكتشف تلك الأعماق والقمم الغريبة التي لا أرى كيف يمكن تخيّلها»(١٧٣) ذلك أن الحياة «ليست بسطوحها بل بخفاياها، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها، ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم». وكذلك الفن ليس بما

نسمعه أو نراه، بل هو «بتلك المسافات الصامتة. . . وبما توحيه إليك الصورة فترى وأنت محدق إليها ما هو أبعد وأجمل منها». وبهذا المعنى يخاطب الآخر قائلاً: «**لا تتوهمني عبقرياً قبل أن تجردني من ذاتي المقتبسة**».

ومن هنا ترتبط التجربة الإبداعية باللّانهاية، وبقدر ما يحمل الفن من «العناصر غير المحدودة»[١٧٤]، يكون فناً عظيماً. والفن إذن حركة مستمرة في اتجاه ما لا نهاية له. ولهذا لا يكتمل، بل إن كل كمال هو، في هذا المنظور، نقص. ويقول جبران إنه لا يستطيع أن يتصور الكمال «أكثر مما يستطيع تصور قيام حد ونهاية للمكان أو الزمان»[١٧٥].

- ١٥ -

الكشف عن الحقيقة أو اللامرئي أو اللانهاية يعني تجاوزاً للواقع وتحويلاً لنظامه، من أجل أن تظل الحياة جديدة، في حركة وتغير مستمرين. وهذا يقتضي تحويل نظام التعبير، لكي تستطيع اللغة أن تعبر عن اللامرئي واللانهاية والتغير المستمر. وكما أن النهاية التي تتمثل في السطح والقشرة تحجب اللانهاية، ولا نبلغ اللانهاية إلا بتمزيق السطح والقشرة، فإن أشكال التعبير الموروثة، لغةً وبناءً، إنما هي بمثابة القشرة والسطح ولا بد من تمزيقها، لكي نصل إلى لغة وبناء جديدين يتجاوزان القيام بمهمة التواصل الاجتماعي العادي إلى القيام بمهمة الكشف عن اللانهاية واللامرئي واحتضانهما والتعبير عنهما. فهناك وحدة بنيوية بين «ماذا» نقول، و«كيف» نقول، بين معنى القول ومبناه. وإذا قبلنا أن الواقع هو المادة التي يُستمد منها المضمون، فإن تغييره، أي النظر إليه نظراً جديداً يتضمن بالضرورة تغيير لغته، أي

التعبير عنه تعبيراً جديداً، فتغيير نظام الواقع يتضمن تغييراً لنظام التعبير.

يتحدث جبران عن موقفه من اللغة العربية، فيقول: «إن لي أسلوبي الخاص، باللغة الإنكليزية. لكني لن أتمكن قط من تغيير اللغة الإنكليزية، بالشكل الذي غيّرت به اللغة العربية. ففي العربية خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حداً بالغاً من الكمال. لم أبتدع مفردات جديدة بالطبع، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة»[١٧٦].

وقد ورد هذا القول في رسالة لماري هاسكل تعود إلى سنة ١٩٢٠، وكانت بمثابة إيضاح لما قالته هي عن لغته الإنكليزية من أنها أرفع إنكليزية أعرفها، ومن أن فيها «إبداعاً لا تجد مثيلاً له إلا في أعظم شعراء الإنكليزية» وتقصد شكسبير، وفي التوارة[١٧٧]. وخلق لغة داخل اللغة يذكّرنا بعبارة لمالارميه بهذا المعنى.

وفي مقالة لجبران بعنوان «مستقبل اللغة العربية» نشره في سنة ١٩٢٣[١٧٨]، يربط تجدد اللغة بتجدد الإنسان، فاللغة كما يقول «مظهر من مظاهر الابتكار» في الأمة، ولذلك فإن مستقبلها «يتوقف على مستقبل الفكر المبدع». ويحدد قوة الابتكار بأنها «عزم دافع إلى الأمام»، وبأنها «جوع وعطش إلى غير المعروف» وبأنها «أحلام» لا تنتهي كالحياة التي لا تنتهي. ويتمثل الإبداع، بصورته العليا، في الشاعر. فالشاعر حارس اللغة وحاضنها أو هو، كما يعبر جبران، «أبوها وأمها». فهو يخلق الحياة من حيث أنه ينظر إليها دائماً بعين جديدة، وهو يخلق اللغة من حيث أنه يعبر عن نظرته بلغة جديدة دائماً. ومن هنا كان مستقبل الثقافة كلها، لا مستقبل اللغة وحسب، مرتبطاً بقوة الابتكار، أي بالشاعر.

وفي كلامه على الابتكار يثير مسألتين: تقليد الماضي وتقليد الغرب، والمقلد هو، بعامة، من «**لا يكتشف شيئاً، بل يستمد حياته النفسية من معاصريه ويصنع أثوابه المعنوية من رقع يجزها من أثواب مَن تقدَّمه**». وهو «الذي يسير من مكان إلى مكان على الطريق التي سار عليها ألف قافلة وقافلة ولا يحيد عنها مخافة أن يتيه ويضيع» وهو الذي «يبقى كيانه كظل ضئيل». وهكذا، فإن المقلد رمز الجمود والعقم والموت، ذلك أن سبيل الأقدمين أقصر الطرق بين «مهد الفكر ولحده».

وفي ما يتعلق بتقليد الغرب، يميز جبران أولاً بين تقليد الغرب للشرق ثم تقليد الشرق للغرب: الغرب قلد الشرق بحيث مضغ وحوّل الصالح مما اقتبسه إلى كيانه، أما الشرق فإنه اليوم يقلد الغرب فيتناول ما يطبخه الغربيون ويبتلعه دون أن يحوّله إلى كيانه ـ بل إنه على العكس يحول كيانه إلى كيان غربي. وهذا ما يجعل الشرق يبدو في عين جبران أشبه بشيخ هرم فقد أضراسه، أو بطفل لا أضراس له. ويخلص جبران إلى حقيقتين: الأولى هي أن «الغرب صديق وعدوٌ لنا. صديق إذا تمكّنا منه، وعدو إذا وهبنا له قلوبنا. صديق إذا أخذنا منه ما يوافقنا، وعدو إذا وضعنا نفوسنا في الحالة التي توافقه». والثانية هي أنه خير للإنسان أن يبني «كوخاً حقيراً» من ذاته الأصيلة، من أن يقيم «صرحاً شاهقاً» من ذاته المقتبسة.

وطبيعي أن يتغير، ضمن هذه النظرة، معنى الشاعر من جهة، ومعنى الشعر من جهة ثانية. فلم يعد الشاعر ذلك الشخص الذي يكتب القصيدة بوصفها نوعاً، اصطلح عليه في التقليد الكتابي، بل أصبح الشاعر «كل مخترع مكتشف». ولم يعد الشعر، تبعاً لذلك، منحصراً في القصيدة الموزونة، المقفاة، وإنما أصبح رؤيا شاملة جديدة

للعـالم والإنسان، وشكـلاً كتـابيـاً، مـوزونـاً أو منثـوراً، يحتضن هـذه الرؤيا، يتطابق معه وينقلهـا إلى الآخر. وبـدءاً من ذلك يضـع جبران الأسس الأولى لتحديد الشعر، والكتابة بشكلٍ عام، تحديداً جديداً.

- ١٦ -

أول ما يفاجئنا في نتاج جبران شكله الكثير، فكأنه يـريد أن يـوحي بأن الشكل الكثير هو، كذلك، نوع من التجديد ومن تجاوز القديم.

من هذا الشكل القصة القصيرة والطويلة نسبياً، والمسرحية الحوارية والمقالة والحكاية الـرمزيـة والكلمة الجـامعة (الحكمـة، المثل) والسـيرة وقصيـدة النثر وقصيـدة الوزن. وطبيعي أن الـوصـول إلى الخصـائص التفصيليـة الكـاملة لأسلوب الكتـابـة الجـبرانيـة يقتضي دراسـة دقيقـة الاستقصاء لكل شكل من هذه الأشكال التي ذكرناها عـلى حدة. غـير أنني سأكتفي، هنا، بالإشارة إلى الخصائص الأساسية العامة المشتركة.

من هذه الخصائص التشخيص. ومنها الرمز. والرمـز عنده متـدرج متنوع. فهو يقوم أحيانـاً على الكلمـة المفردة مثـل: الجنون، الغـاب، الليل، البحر، السابق، التائه... إلخ.، أو العبـارة، والأمثلة عليها كثيرة وبخاصة في «النبي» و«المجنون» مثـل: النقطة في البحـر، الذات الكبرى، السكينة العـظمى، برج في السـماء، الذوات السبـع، الحنين الأعظم، حفّار القبور، وريقة عشب ووريقة خريف...

وهو أحياناً أسطوري (إيزيس، عشتار، العنقاء، بنات البحر...) أو تـاريخي (هومـيروس، قيس، أبـو العـلاء) أو ديني (قبض الـريـح، الجلجلة، الصلب: اقتباسات من الإنجيل والقرآن).

ومن هـذه الخصائص: الخـطابية. وهـو ينوّع هنـا كثيراً ويستخـدم

مختلف الصيغ المؤثّرة كالاستفهام والتعجب والاستنهاض والنداء، ويزاوج بين الحال ومقتضاها اللفظي، فترقّ ألفاظه في موقف الرقة وتخشن في موقف العنف، ويلجأ إلى المقارنة والموازنة، وإلى التكرار والتّضادّ.

ومن هذه الخصائص: **الغنائية**، حيث يعتمد بشكل خاص على الإيقاع ـ وهو الانتظام النسقي: تكرار عبارة أو وزن أو شكل أو لفظة أو حرف، وفقاً لأبعادٍ معينة ـ وعلى الصور والتشابيه، وعلى تقابل العبارات وتوازنها، وعلى العلاقات النسقية فيما بينها تكراراً (وعظتني نفسي) أو تضاداً (لكم لبنانكم ولي لبناني)، وعلى قصر الجمل وإيجازها.

ومن هذه الخصائص **التصويرية**، وهو في صوره أكثر ميلاً إلى التجريد منه إلى الحسّية، غير أنه يمزج أحياناً بين المجرد والمحسوس وأحياناً يستخدم الصورة للإقناع، أو لتعميق المعنى، أو لجعله أكثر مدعاة للتساؤل أي أكثر غموضاً، تحقيقاً لتساؤله: (كيف يستطيع الإنسان أن يكون قريباً ما لم يكن بعيداً؟).

ومن هذه الخصائص **الإيجاز الحكمي** (رمل وزبد) حيث يركّز ويختصر ويوحي. ويبدو الإيجاز بخاصة في قصيدة النثر «المجنون». ولهذه القصيدة صفات أهمها: الشكل المركّز، الإطار المحدود المعين، الإلزامات أو القيود الاصطلاحية. وإذا قارنّاها بالنثر الشعري، نجد أن النثر الشعري إطنابيّ، يسهب، بينما قصيدة النثر مركّزة ومختصرة. وليس هناك ما يقيد، مسبقاً، النثر الشعري. أما في قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية. ثم إن النثر الشعريّ سرديّ، وصفيّ، شرحيّ، بينما قصيدة النثر إيحائية.

ومن هذه الخصائص أخيراً البساطة بالمعنى الذي يذهب إليه شيلي في كلامه على الشعر البسيط والشعر العاطفي، إذ يقول: «الشاعر إما أنه طبيعة وإما أنه يبحث عن الطبيعة. هو، في الحالة الأولى، شاعر بسيط، وهو في الحالة الثانية شاعر عاطفي»[١]. لا شك أن في هذا القول ما يضيء إلى حد بعيد كتابة جبران.

غير أن هذه الخصائص لا تتضح دلالتها الفنية تماماً إلا إذا قرنّاها بعالم جبران ونظرنا إليها من ضمن هذا العالم. وعالم جبران هو عالم الإنسان ـ الطبيعة، حيث يتلاقى الحس والعقل، الفطرة والثقافة، وحيث تسود الوحدة والانسجام والطمأنينة. والنموذج الإنساني الذي يبشر به جبران هو الإنسان الأصلي الطبيعي، البسيط الذي يسلك بقواه كلها كوحدة منسجمة، ومن هنا يرفض الإنسان الذي فقد هذه الوحدة. ومن هذه الناحية يتلاقى في شخص جبران شاعران: قديم يحرّكنا بالطبيعة، بالحضور الحيّ، وحديث يحرّكنا بالأفكار والمثل.

والواقع أن جبران يصدر في نتاجه عن طرفين متناقضين: الواقع المحدود (المجنون) والمثال الذي لا ينتهي (النبي). وما ينتصر في الأخير هو الطرف الثاني، فالرؤيا الجبرانية قائمة على فكرة اللامنتهي. وقد انعكست هذه الفكرة في مثالية غامضة لعلّها السبب الأول الذي يجعل بعض الناس يتعلقون بجبران، وتجعل بعضهم الآخر، في الوقت نفسه، لا يستطيعون أن يقرأوه.

لكن تبقى أهمية جبران الأولى في أنه سلك طريقاً لم تعرفها الكتابة العربية، في أنه هدم الذاكرة وبنى الإشارة، فكان بذلك بداية. ولذلك، فإن المسألة الأخيرة في دراسته ليست الإلحاح على شكلية التعبير بقدر ما هي الإلحاح على نوعية هذه البداية. وجبران، من هذه

الشرفة، لا يتحدد إلا بالطموح الكامن في نتاجه: إنه يتحدد **بتفجراته لا ببناءاته**. فهذه التفجرات لا توحي بتغيير أشكال التفكير والتعبير وحسب، وإنما توحي كذلك بتجديد الأسس ذاتها. فلم تعد الكتابة العربية، بدءاً منه، تتأمل ذاتها في المرايا اللفظية، بل أصبحت تنغمس في العذاب والبحث، والتطلع - ومن هنا امتلأت بالحيوية وأصبح القراء الذين كانوا يتغذون بالألفاظ يتغذون بقوة التجدد والتغيير.

أخيراً نستطيع أن نصف جبران بأنه، في آن، **حديث وكلاسيكي، واقعي وصوفي، عدمي وثوري**.

هو حديث من حيث أنه رأى الإنسان في حياته اليومية، وهبط في منحدراته، ومن حيث أنه يحاكي الطبيعة في لاوعيها، وفي لامبالاتها الأخلاقية، وغياب الإرادة والاختيار عندها، ومن حيث أنه يتجه نحو القاعدة ويبدأ من الأسفل.

وهو كلاسيكي من حيث أنه رأى، كذلك، إلى الإنسان في ذروة الإنسانية، في كماله وقوته.

وهو واقعي لأنه ينتقد الواقع كما لم يفعل أحد من معاصريه، وصوفي لأنه يطمح إلى المجهول / الغيب اللاّمحدود، ويتجه إليه، فيما ينتقد الأشياء الواقعية، المحدودة، ويتجاوزها.

وهو عدميّ لأنه يصرخ حتى التشاؤم، لكنه ثوري لأن تشاؤمه ذاته أول علامة على الثورة أو التجدد. إنه ينظر إلى الإنسان في طينه ووحله، لكن من أجل أن يخلق منه إنساناً آخر جديداً.



الارتداد / التنميط

- ١ -

لم يطرح «عصر النهضة»، (باستثناء جبران)، على مستوى النظام الثقافي الذي ساد، أي سؤال جديد حول مشكلية الإبداع الفني، وإنما كرر الأسئلة القديمة. لذلك لم يُعد النظر في الموروث، ولم يفهم معنى الحداثة. ومن هنا لم يترك وراءه ما يمكن التأسيس عليه، أدبياً، اليوم. بل إنه «أحيا» ما كان يجب أن يظل «ميتاً».

ما المشكلية الأدبية السائدة بفعل «عصر النهضة»، وبدءاً منه؟ إنها مشكلية **الارتداد / التنميط**. فقد كانت «النهضة» عصر تنميط للأسئلة التقليدية ولأجوبتها. لم تكن عصر إنتاج يكتشف ويضيف، وإنما كانت عصر استعادة وتكرار، أي أنها «استهلكت» ما أنتجته العصور السابقة. وقد اقترن هذا التنميط الاستهلاكي للموروث، بتنميط استهلاكي، على مستوى الحياة اليومية، للمجلوب الأوروبي.

ومن هنا يتجلّى لنا كيف أن «عصر النهضة» كان عصر **انحطاط** مزدوج: عودة آلية إلى الماضي، من جهة، ودخولاً آليّاً في آلية الاستعمار من جهة ثانية. ولم تكن الفترة التي عقبت الحرب العالمية الأولى إلا مناخاً لترسيخ التنميط الذي أشرنا إليه، بوجهيه

الاستهلاكيين. واليوم، يصل هـذا التنميط، بفعل الهيمنـة الإمبريـالية الثقـافية، الأمـيركية ـ الأوروبيـة، إلى درجة بـالغة التعقيـد. ذلـك أن الثقافة التي تفرزها هذه الهيمنة تجد في المجتمع العربي مرتكزات نفسية تؤثر في طريقـة حياتـه وتفكيره، وفي أخـلاقه وعـاداته، بـالإضافـة إلى مرتكزاتها الاقتصادية والسياسية.

- ٢ -

تخلق هـذه الثقافـة رغبات تتـطلب مقـاومتهـا، في هـذا العصر من التطلع الى تحقيق الرغبات خصوصاً في المجتمعات النـامية، كـالمجتمع العربي، جهوداً خلّاقة كبيرة. وهي بذلك تخلق تراتباً اجتماعيّاً جديـداً يموّه الفروق الطبقية، أي أنـه يموّه عنـاصر التحريـك المغيِّر. السيـارة، الـبرّاد، الغاسلة الكهـربائيـة... إلخ، هي في المجتمـع العربي، وفي أكثر الحالات، مظهر امتياز، أكثر مما هي تلبية لحاجة ضروريـة، نابعـة من مستـوى الإنتاج والفـاعلية الإنتـاجية. كـأن الاستهلاك فيـه، وهو الـذي لم يخرج بعـد من أساطـير القبلبـة، يتحـول إلى أسـطورة قبليـة جديدة، تصبح هي بدورها، أخلاقـاً. من مظاهـر هذه الأسـطورة أن الأشياء المصنوعـة لم تعد في وعي المستهلكـين مرتبـطة بوظيفـة محددة، وإنما أصبحت تابعة لمتحول دائم هو منطق الرغبة التي لا تشبع.

وفي مناخ هذه الأسطورة تنشأ ثقافة تتمحور حول الـظاهر والسـطح والخـارج، هي ثقافـة الشيء المصنوع. وأخـطر ما فيهـا أنها تعطي لمـا يُصنَـع مميزات وخصـائص ما يُبـدَع. فهي تعدّ القصيـدة، مثـلاً، أو اللوحـة شيئاً يستخـدم للفائـدة العملية المبـاشرة، تمامـاً كـالكـرسي أو الإعلان أو الدولاب. إنها ثقـافة تتضمن نهايـة الإيحاء، ونهايـة التطلع إلى ما هو أسمى. إنها الثقافة القائمة على الذرائعية، نظرةً وممارسةً.

من هنا، تخلق هذه الثقافة في المجتمع العربي مناخاً حياتيّاً بلا ثقافة. إنها لا تخلق له أبعاداً أرقى للفن، أو اتجاهات أعمق للفلسفة والفكر، أو صورة أغنى للإنسان. إن ما تخلقه هو، على العكس، مزيد من الذرائعية التي تضحّي بالبعد الجمالي للأشياء في سبيل بعدها التطبيقي. وهذه الذرائعية، أي هذه اللاثقافة، أصبحت عقيدة: تقديس التكنولوجيا والاستسلام حتى الانبهار للمادية الحياتية في أدنى أشكالها ابتذالاً. وتخلق هذه العقيدة جنة من نوع آخر على الأرض، هي جنة الاستهلاك.

- ٣ -

إذا كانت حيوية المجتمع تقاس بطاقته على الإبداع، وممارسته الفعل الإبداعي، فإن المجتمع الذي لا يمارس هذا الفعل يظل، بالضرورة، تابعاً، سواء للسلفية حيث يعوض بالذكرى والاستعادة عن الممارسة الحية، أو للاقتباسية، حيث يعوِّض عما يعجز عن إبداعه، بما يقدر على أخذه من الخارج. وتلك هي الثقافة العربية السائدة على مستوى المؤسسات: إما أنها تجيء من الماضي، وإما أنها تجيء من الخارج. هي، من الناحية الأولى، نسخ يمحو الحاضر، وهي من الناحية الثانية تقليد يمحو الشخصية. كأنها في الحالين عقل مستعار، وحياة مستعارة. هكذا يبدو أن المجتمع العربي يكاد أن يتحول إلى مصبّ يتلقف السيول من الجهات الأربع. وهي سيول أقوى من قدرة واقعه الراهن على الهضم والتمثّل والتكييف. وتبدو بعض الأقاليم العربية متخمة حتى أنها تكاد لا تميز بين الجسد وما حوله. وتبدو الحياة فيها أنها تتحول إلى دُمىً من الأشكال والألفاظ لا يربطها بالكائن أو الطبيعة أي رباط متين. وتبدو الثقافة فيها أنها تتحول إلى شاشة

وإعـلان، إلى غبار جنسي - إيـروسي، إلى حصاة ملسـاء تتـدحـرج في منحدر التاريخ، إلى ثقافة امّحاءٍ وشتات نحو قبر التاريـخ، ولا يغير من هول هذه الحقيقة شيئاً، أن يكون هذا القبر من الذهب الأسـود أو من الذهب الأصفر.

- ٤ -

صحيح أن المجتمع العربي «ينمو». لكن نمـوه تقدم عـلى السطح، يقابله تراجع في العمق. وهذا التقدم على السطح يتجه إلى أن يتقلص في شهوة الكسب. والفقر هنا لا ينشأ من الفقر، بل من الغنى. معظم الأنحـاء العربيـة غنية إلى درجـة الفقر. إنها مليئـة بدوامـات تستقطب الثروة، تاركة إزاءها دوامات تستقطب الفقر. وليس في هذه الأنحـاء، حتى الآن، مـا يشـير إلى أنها تخـطط لتتجـاوز السـطح إلى العمق، واللحـظة العابـرة إلى المستقبل. هكـذا تتحول الحيـاة فيهـا إلى سـوق سِلعيّة وإنشاء لفظي. وتصبح السلع والألفاظ «مجتمعاً» آخر، له نظامه وقوانينه، وله فكره وأخلاقه وعـاداته. ولئن كـانت الفاعليـة السياسيـة مشروطة بالفاعلية الثقافية، فـإن الإطار الجغـرافي نفسه واللغـة ذاتها لم يعـودا عـاملين نهائيـين في استقـلال شعب مـا، وفي تميـزه ثقـافيـاً أو حضاريّاً. فهذان نهائيان بقـدر ما يحتضنـان من قيم الثقافـة الإبداعيـة ومن التطلعات الخاصة، الفـريدة، الأصيلة. فمنـاعة الشعب تضعـف تبعـاً لضعف مناعتـه الثقافيـة. لهـذا تبـدو الثقـافـة، اليـوم، في عصر السياسات الكبرى، أكثر الأسلحة مقاومة وفعالية.

إننا نقوم مراحل التاريخ في الشعـوب، استناداً إلى غنـاها أو فقـرها في الإبـداع الثقافي ـ الحضـاري. ونصف بالانحـطاط عصوراً كـاملة، بسبب فقـرها الإبـداعي. ولذلـك، فإن المـراحل التي تتميـز في حيـاة

الشعب بغياب ثقافي، إنما تتميز أيضاً بغياب سياسي. فالشعب الذي لا يملك حضوراً ثقافيّاً خلاقاً، لا يمكن أن يكون له حضور سياسي خلّاق. فلا سياسة عظيمة، دون ثقافة عظيمة.

هذه الصلة الجوهرية بين السياسة والثقافة هي ما يجب أن نشدّد عليه في المجتمع العربي. ذلك أن انعدام هذه الصلة لا يقصيه عن المشاركة الحية في بناء الحضارة وحسب، وإنما يقوده كذلك إلى مزيد من التآكل والتفتت في الداخل، عدا أنه يبقيه تابعاً خاضعاً، في مدار الخارج.

- ٥ -

دائماً، كان في المجتمع العربي صراع بين ثقافة السطح وثقافة العمق، ثقافة الاستهلاك وثقافة الإبداع، ثقافة المتاجرة وثقافة المغامرة. الأولى تجمع وتكدس، وتقوّم الأشياء لذاتها وبذاتها. والثانية تفجر وتغيّر وتتخطى، وترى الأشياء رمزاً لما هو أعمق وأسمى. الأولى ثقافة اتّجار، والثانية ثقافة استبصار. وقد ارتبطت الأولى دائماً بالطبقات المسيطرة ومؤسساتها، وارتبطت الثانية دائماً بالطبقات الفقيرة، المحرومة. كان شعراء الرفض، مثلاً، بدءاً من الصعاليك يحاولون تحطيم القشرة السائدة في ثقافة المجتمع الجاهلي، ويقتلعون الأشياء والأفكار من أطرها الجامدة، من دلالاتها المرتبطة بالطبقات المسيطرة، ويكشفون عن مسار آخر، يتيح لهم إعادة تنظيمها في نسق جديد، يلغي المنظور الاستهلاكي، أي المستوى التكراري للحياة والعالم، ويحلّ محله منظور الاستبصار، أي المستوى الإبداعي التغييري. كذلك كانت الحركات الثورية التي لم تهدأ طولَ القرون الهجرية الثلاثة الأولى، والحركات الجذرية الأخرى، العقلانية، فكراً وفلسفة وعلماً،

والاستبطانية ـ فناً وتصوّفاً. كان نتاج هؤلاء جميعاً يتأسس على النظر إلى العالم، عُمْقِياً، وينهض في وجه ثقافة الطبقات المسيطرة، التي تتأسس على النظر إلى العالم، سطحيّاً.

غير أن الثقافة التي ورثها المجتمع العربي من «عصر النهضة» هي، بعامة، ثقافة قبول وتكيّف. أو هي، بمعنى آخر، ثقافة استهلاك تسيطر عليها قيم التبادل السلعي. إن معظم الأجهزة الإيديولوجية في المجتمع العربي وما يتصل بها أو يتفرع عنها من المؤسسات، إنما تنتج ثقافة الاستهلاك، وتبشر بها، وتعمّمها. وبما أن الإنتاج لا ينتج الثروة وحسب، وإنما ينتج كذلك من يستهلكها، فإن هذه الأجهزة جاهدة في تحويل العرب إلى مجرد مستهلكين. بل إن الاستهلاك يكاد أن يصبح نوعاً من القانون أو المعيار الأخلاقي المكنون داخل الشيء/السلعة. هكذا تنشأ بين العربي والسلعة علاقة غائيّة تكاد أن تكون امتداداً أو بعداً ماديّاً لعلاقته الغائية مع الغيب، وفي هذا تبدو استلابية الثقافة السائدة نظرة وممارسة.

لا تتجلّى استلابية الثقافة العربية السائدة في طابعها الاستهلاكي وحسب، وإنما تتجلّى أيضاً في تبعيتها لنمط الثقافة الرأسمالية الصناعية. وهي تبعية غير مرئية أحياناً، تموهها أقنعة إيديولوجية مختلفة. إن النقيض الرأسمالي الكولونيالي، على الصعيد السياسي، يبدو هنا، على الصعيد الثقافي، نموذجاً صديقاً.

إذا أضفنا إلى هذين الاستلابين استلاباً آخر ناتجاً عن سيطرة الإيديولوجية السلفية، الارتدادية التلقينية، يتضح لنا أن المجتمع العربي مثل حيّ، بين المجتمعات المماثلة، على وجود الإنسان خارج ذاته، ركاماً أو رقماً. وفي مثل هذا الوجود يتحول الإنسان إلى شيء،

إلى قيمة تبادلية كالسلعة. ومعنى ذلك أن الثقافة العربية السائدة لا تعلم استهلاك الأشياء وحسب، وإنما تعلم كذلك استهلاك الإنسان.

- ٦ -

ما مقياس وجود الفرد بالنسبة إلى هذه الثقافة؟ إنه المقياس التالي: أنا أخضع، إذن أنا موجود. تقول للفرد في المجتمع الصناعي المتقدم: أدخل في نظام الآلة السائد، تعش هانئاً. وتقول له في مجتمع متخلف كالمجتمع العربي: أدخل في نظام السياسة السائد تعش هانئاً. والنتيجة واحدة: تجريد الفرد من إنسانيته، وتحويله إلى شيء. هذه الثقافة هي فن التجميد في عصر الحركة. وفي هذا تكمن بعض الأسباب العميقة التي تجعل من أشكال التقدم المادي في المجتمع العربي، والتي يزهو بعضنا بنموها السريع المطرد، أشكالاً لاستنفاد طاقته الإبداعية. خصوصاً أن أكثرية العرب الساحقة لا تقرأ ولا تكتب، وأن مشكلاتهم الحيوية كالعمل والسكن والصحة وغيرها ما تزال دون حل، وأنهم يحيون خارج الممارسة الحية للكشوف العلمية وتطبيقاتها التكنولوجية التي يحققها العقل الإنساني الحديث. وهكذا تعكس هذه الأشكال المادية من التقدم، دلائل تخلف أكثر عمقاً، ذلك أنها استهلاك محض في حركة من التقليد المحض.

هذا كله يعني أن التغير السياسي في المجتمع العربي لم يعد وحده كافياً، وإنما يلزمه التغير الثقافي الشامل.

- ٧ -

- «كيف تنظر إلى ثقافة الجمهور العربي كما هي، اليوم؟» سألني، مستطرداً، في أثناء كلامنا على مسألة العلاقة بين العربي والنظام الثقافي السائد.

قلت له:

ـ إن البحث في هذا الموضوع، لكي يكون دقيقاً ومفيداً لا بدّ من أن يكون مستنداً إلى دراسات اجتماعية ونفسية وسياسية للجمهور العربي، أي إلى دراسه العربي في حياته اليومية، وهذا ليس متوافراً كما ينبغي.

ـ لم أقصد أن أذهب إلى هذا الحد في البحث...

ـ إذن، يمكن أن نقصر حديثنا على هذه الثقافة، كما تتطور وكما تعاش في الحياة اليومية، مستندين إلى بعض ظواهرها ووسائلها الأكثر حضوراً وفاعلية والأكثر سيطرة، والتي تفعل بشكلٍ حيّ مباشر.

ـ هذا ما قصدته. وربما وصلنا، انطلاقاً من ذلك، إلى دلائل تفيدنا كثيراً في الكشف عن آلية هذه الثقافة، وعن أبعادها وتتيح لنا أن نقوّمها، موضوعيّاً.

ـ يبدو لي أن الجمهور العربي يأخذ ثقافته، اليوم، عبر ثلاث وسائل أساسية (تتحول هي ذاتها، شيئاً فشيئاً، إلى غايات)، وهي:

١ ـ الرياضة.

٢ ـ الفيلم ـ الصورة، (سينما، تلفزيون، مجلة مصورة).

٣ ـ الإذاعة (الأغنية، على الأخص). والوسيلتان الأخيرتان هما اللتان تحركان أكبر المجموعات الجماهيرية نحو الاستمتاع الذهني، أي نحو التثقيف الذي يتم في أوقات الفراغ من جهة، وفي المدار غير العملي من جهة ثانية.

ـ أظن أن من الأفضل أن نحصر نقاشنا في الوسيلتين الأخيرتين،

ذلك أن للرياضة وضعاً خاصاً. فكيف تفهم، من وجهة نظرك الخاصة الثقافة الجماهيرية التي تصل إلى الجمهور العربي، عبر هاتين الوسيلتين؟

- إذا أردنا أن نفهم نتاجاً ما، فلا بد أن نعرف من ينتجه. ذلك أن هذه الثقافة الجماهيرية تخضع لقوانين السوق، ولمقاييسِ الإنتاج، فهي شكل من أشكال النتاج - البضاعة. «النجوم» مثلاً، هم، بحصر المعنى «نجوم»: أعني قوى تتحرك بجاذبية ما. هذه الجاذبية هي الإنتاج وآلية الإنتاج. و«منتجو» هذه النجوم، وبالتالي «مديروها» و«محركوها» و«موزعوها»، هم الذين يحددون محتوى الفيلم (أو الأغنية) وهم الذين يسيطرون، تبعاً لذلك، على إيديولوجيته.

- أكيد أن هذا يساعد كثيراً في فهم هذه الثقافة. فكيف تحدد المنحى العميق، لهذه الثقافة التي تنقل عبر الفيلم - الصورة - الأغنية، بشكل عام.

- يبدو لي أن هذا المنحى يقوم جوهرياً على جعل الجمهور ينسى وضعه كمستغَل وذلك عن طريق إغراقه في عالم تخيّلي أو استيهامي، ينتهي فيه كل شيء نهاية سعيدة، وتنتصر فيه دائماً قوى «الخير» على قوى «الشر». ومعنى ذلك أن هذه الثقافة تبسيطية، تعليمية، وأنها ثقافة أجوبة جاهزة، وأنها لا تدفع الجمهور إلى أن يقلق ويسأل وإنما تدفعه على العكس، إلى مزيد من الطمأنينة الخانعة: إنها تخدير آخر.

هكذا يبدو الجمهور العربي، في منظور هذه الثقافة، أنه حشد عددي، تتمثل أهميته، بالنسبة إلى منتجيها، في كونه طاقة استهلاكية، يستهلك استسلامه لوهم الطمأنينة، أي استسلامه للآلة الثقافية التي تنقل له هذا الوهم وتؤكده، ويبدو أنه يريد أن يتخلى عن القوة التي

تميز الإنسان، نوعيّاً، ألا وهي طرح الأسئلة. فالثقافة الحقيقية تكمن في القدرة على التساؤل لا في الاستسلام للأجوبة الجاهزة.

ـ لكن هذه الثقافة ناجحة، إذا قسنا النجاح بمدى تجاوب الجماهير.

ـ طبعاً، ناجحة. لكن النجاح هنا، بضاعي. إنه نجاح السلعة التي تربي الرغبة في الخدر، وتعمم الجاهز المباشر، وليس نجاح العقل الذي يبحث ويسأل ويتجاوز.

وربما كان لهذه الثقافة بعض «الفوائد» على المستوى النفسي. فهي تنجح في توحيد الجمهور، خيالياً، ذلك أنها تنطق بما في نفسه، وتغريه بأن يبقى كما هو، لكن نتائجها خطرة جداً، ذلك أنها تغريب كامل للجمهور.

ـ مثلاً؟

ـ إنها أولاً تجعل الجمهور يتحرك ضمن حياة عابرة كالحدث ذاته، كالصورة ذاتها. فمحور هذه الثقافة هو اليومي، العابر وهو الزِيّ.

وهي تعمم مناخاً فنياً وسطيّاً، ومبتذلاً في معظم الأحيان، وانسجاميّاً بشكلٍ كامل.

وهي استهلاك محض، أي أنها أخيراً لا تبني الإنسان ولا تخلق وعياً، ولا تفتح أفقاً.

أضف إلى ذلك أنها تنجح في التشكيك بالثقافة الخلّاقة، وتنجح في إلغاء الإبداع ومقتضياته، إنها مع هذا كله، تظل تابعة لثقافة الطبقة المسيطرة وخاضعة لأشكال سيطرتها الثقافية.

أحب هنا أن أستطرد، فأشير إلى ثلاثة أمور:

الأول، هو أن الوسيلة الحاسمة في تثقيف الجماهير، اليوم، إنما هي آلة محدثة، أي أنها ليست استمراراً للقديم. بتعبير آخر: ليست جزءاً من الثقافة الموروثة.

الثاني، هو أن هذه الوسيلة لا تقوم على الكلمة، أي أنها تتخلى عن الطاقة الأولى في الإبداع الثقافي العربي.

الثالث، هو أن دور الكتاب، على هذا المستوى الجماهيري، يتضاءل وكل شيء يشير إلى أنه يصبح، شيئاً فشيئاً، في مرتبة ثانوية جداً.

ـ ألا تعتقد معي أن هذه الثقافة الجماهيرية التي تصفها هذا الوصف الذي أوافقك عليه تماماً، هي التي تكاد أن تحدد مع ذلك ثقافة المجتمع العربي؟

ـ أعتقد. خصوصاً أن الكلمة، كما أشرت، تتراجع يوماً بعد يوم، لا على المستوى الإبداعي وحسب، وإنما تتراجع أيضاً كأداة، تاركة مكانها لأدوات أخرى أهمها الصورة.

ـ هل تعتقد أن هذه الثقافة قادرة أن تغير الشروط الحياتية ـ العقلية للجمهور العربي، أن تسهم في صنع تاريخ جديد؟

ـ كلّا. ذلك أنها تحديداً، ثقافة انجراف وراء حركة التاريخ، وراء الزيّ والحدث.

ـ هل يعني ذلك أن علينا أن نلتمس الخلق أو التغيّر في غير هذه الثقافة؟ هل يعني ذلك أن الثقافة غير الجماهيرية ـ بالمعنى السائد ـ هي وحدها الخلّاقة؟ وأنها، وحدها، الرصيد الحضاري للشعب وأن المعاني والقيم تنبثق منها، هي وحدها؟

ـ هذه أسئلة مهمة جداً. أريد أن أفيد من مناسبة طرحها، لأشير إلى بضع قضايا ـ أسئلة، تتصل بها.

أولاً، يجب أن نعيد النظر أساسيّاً بفكرة الإيصال، فليس الإيصال بذاته مهمّاً. المهم هو: ماذا نوصل؟ وكيف؟

ثانياً، إن الثقافة الجماهيرية، كما هي سائدة اليوم في المجتمع العربي، عامل أساسي في تغريب الجمهور، عن ذاته وعن عمله.

ثالثاً، الثقافة الإبداعية شبه غائبة.

ـ ما النتيجة؟ كأنك تقول إن المجتمع العربي، اليوم، يعيش بلا ثقافة حقيقية، خصوصاً أن الكتاب، كما تقول، يصبح شيئاً فشيئاً ذا دور ثانوي، بتأثير من سيطرة الثقافة السمعية ـ البصرية. ما الدلالة التي نستخلصها من ذلك؟

ـ الثقافة السمعية ـ البصرية في البلدان المتقدمة تطور طبيعي لوضع مشبع بالكتاب، أي بثقافة الكلمة. وإشباع الأذن والعين هنا يردف إشباع الفكر، ويُغنيه وينوّعه.

لكن هذه الثقافة تغزو المجتمع العربي وهو في عزلة عن البحث العقلي وآفاقه، وفي عزلة عن ثقافة اللغة والكتاب. نصف سكانه خارج العمل والفكر الخلّاقين، لمجرد كونهم نساء. أكثر من نصف سكانه خارج العمل والفكر الخلّاقين، أيضاً، لأنهم لا يقرأون ولا يكتبون. ومعظم سكانه الذين يُسِّر لهم أن يقرأوا ويكتبوا ليسوا إلا مجموعة من حملة الشهادات وناقلي المعلومات. فالمجتمع العربي لا يزال يعيش في عصر ماضٍ، لا بفكره وحسب، وإنما بتطلّعه أيضاً. ولذلك

ليس له، اليوم، أي دور إبداعي في الرؤيا الإنسانيّة التي ترسم أبعاد العالم الجديد.

ـ إن سيطرة الثقافة السمعية ـ البصرية في مجتمع هذا شأنه تعني مزيداً من السير في اتجاه القضاء على الكتاب، والابتعاد عن القراءة. فليست هذه الثقافة عندنا إلا محاربة للأمية بنوع آخر من الأمية. وفي حين تقيم بين الإنسان والتأمل العقلي، حواجز وسدوداً، فإنها تحيل الثقافة إلى استهلاك مباشر ـ في مستوى الصورة الفوتوغرافية والأغنية.

نضيف إلى ذلك أن الإنسان كان يتميز عن الحيوان، في نظر الأقدمين، بالنطق، لكن الإنسان لم يعد يتميز عن الحيوان أو عن الآلة، بمجرد استخدام اللغة. فلا بد له، من أجل هذا التمييز، أن يستخدم اللغة كمنظومة رمزية. الآلات الألكترونية، مثلاً، تغني عن بعض الوسائل الفكرية لكنها لا تغني عن الفكر. قد تجيب عن كل سؤال، لكنها لا تستطيع أن تقرأ، ولا أن تطرح سؤالاً واحداً. والحاسبة الألكترونية أكثر دقة من الإنسان، أو أقل عرضة للخطأ. وذاكرة الدماغ الألكتروني أقوى من ذاكرته. هذا كله يؤكد أن الإنسان آخذ في التميز عن الحيوان والآلة بشيء خاص به، وحده، هو القراءة ـ وممارسة اللغة كمنظومة رمزية. الحيوان يرى العالم. الآلة تعكسه. الإنسان لا يرى وحسب، لا يعكس وحسب، وإنما يقرأ ويغير، أيضاً.

كنا نقول مع أرسطو: «الإنسان حيوان ناطق» أما اليوم فعلينا أن نعرفه بقولنا: «الإنسان حيوان يسأل».

ـ هل هذا الواقع الذي تتحدث عنه هو الذي يدفعك إلى القول إن المجتمع العربي، اليوم، يعيش بلا ثقافة حقيقية؟

ـ أعني بهذا القول إن صورة الثقافة العربية السائدة في المجتمع العربي والتي أخذها مباشرة عن «عصر النهضة»، إنما هي صورة بوجهين: الأول يشير إلى أن العرب شعب لا يقدر أن يعيش وأن يفكر إلا بموروثه وبقوة هذا الموروث، والثاني يشير إلى أن العرب شعب لا يقدر أن يعيش إلا بإبداع الشعوب الأخرى.

الوجه الأول يؤكد على أن الثقافة ذاكرة وتذكُّر. ويؤكد الوجه الثاني على أن ما صحّ عند غيرنا، يصحّ عندنا. فالشعب العربي، في هذا المنظور، محاصَر بين فعلين: يرث أو يقتبس. وهو منظور يعني أن هذا الشعب ليس حيّاً في الحاضر، وليس له مكان في المستقبل. فذاته الحية ليست له: إما أنها ضائعة في ما لم يعد موجوداً، وإما أنها ضائعة في ذوات أجنبية عنه.

ـ هل تجد حلاًّ لهذا الوضع؟

ـ قبل الحل أو البحث عنه، يجب أن نعي المشكلة ويجب أولاً أن نقر بوجودها. أنت، مثلاً، في أحاديث دارت بيننا، قلت إن المجتمع العربي تجاوز هذه المشكلة، وبخاصة، ما اتصل منها بالموروث. وهذا قول باطل أساساً، كما يبدو لي. فأن يكون المثقفون العرب اليوم تجاوزوا مسألة الموروث والبحث فيه، أمر يعني شيئين متلازمين: الأول هو أنهم أعادوا النظر في هذا الموروث، بعد أن أحاطوا به، فنقدوه وقوّموه. والثاني هو أنهم أبدعوا ثقافة جديدة، وقيماً ثقافية جديدة. وهذا مما لا يحدث إلا بالثورة الشاملة، وعلى مدى طويل. فهل ترى أن ذلك حاصل اليوم حقاً؟

ـ ماذا تعني لك مسألة إعادة النظر في الموروث؟

ـ لنلاحظ أولاً أن الأجهزة الإيديولوجية للنظام الثقافي العربي

السائد (العائلة، المدرسة، الجامعة. . . إلخ) تحوّل الموروث أو التراث إلى قوة لترسيخ هذا النظام، واستمراره، عبر استمرارية الماضي. وتبعاً لذلك، يمكن وصفها بأنها قوة مادية. ومن هنا يتأكد النظر إلى التراث بوصفه مشكلة أساسية من مشكلات الثقافة العربية، نظريّاً وعمليّاً.

وفي هذا المنظور، يبطل قول القائل: إن الماضي انتهى، أو أنه لم يعد فعّالاً، أو أنه ليس مشكلة. خصوصاً أن تحويل التراث إلى قوة إيديولوجية توجه الحاضر، يرتبط بموقف تقويمي ـ أخلاقي: لا يكون العربي عربيّاً إلا بقدر إيمانه وارتباطه بتراثه، كما تفهمه هذه الأجهزة الإيديولوجية السائدة، وتعلّمه.

استناداً إلى ما تقدم أود التأكيد على النقاط التالية:

أولاً: لا بد للطليعة من أن تنقد أشكال الوعي الغيبي الذي يعرقل نمو الوعي من جهة ويشارك، من جهة ثانية، في ترسيخ الثقافة الماضوية واستمرارها. ولا بدّ لها من أن تمارس هذا النقد، بين الطبقات المسحوقة على الأخص، ذلك أن هذه الطبقات لا تنتج وعيها الخاص بها إلا بالممارسة، والنضال الإيديولوجي جزء أساسي من هذه الممارسة. ويعني هذا النضال محاربة الإيديولوجية السائدة التي تعمل بمفهوماتها عن التراث والسلفية للحيلولة دون أن تنتج هذه الطبقات وعيها التغييري الخاص.

ومن هنا يبدو أن التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب، وإنما هو أيضاً مشكلة سياسية واجتماعية. وتبدو، تبعاً لذلك، أهمية النقد وضرورته ـ نقد الثقافة التقليدية السائدة، ونقد مفهوماتها، خصوصاً مفهومها للتراث، وللماضي بشكل عام.

ثانياً، أول ما يجب نقده هو مفهوم التراث نفسه فهو عدا أنه

غامض، ترى الثقافة التقليدية السائدة أنه بمثابة جوهر أو أصل لكل نتاج لاحق. وفي تقديري أنه لا يصح النظر إلى التراث إلا في منظور الصراعات الثقافية والاجتماعية التي شكلت التاريخ العربي. وفي هذا المنظور لا يصح أن نقول إن هناك تراثاً واحداً، وإنما هناك نتاج ثقافي معين، يرتبط بنظام معين، في مرحلة تاريخية معينة. وعلى هذا، فإن ما نسميه تراثاً ليس إلا مجموعة من النتاجات الثقافية ـ التاريخية التي تتباين حتى درجة التناقض. لذلك لا يصح البحث في التراث بوصفه أصلاً أو جوهراً أو كُلًّا، وإنما ينبغي البحث في نتاج ثقافي محدد، في مرحلة تاريخية محددة. واستناداً إلى هذا البحث، يتحدد الموقف.

هناك حتى ضمن المرحلة التاريخية الواحدة، مستويات وأنواع للنتاج الثقافي، لا يجوز أن توضع على مائدة واحدة في صحن واحد. البحث في الفقه مثلاً غيره في الشعر أو في الفلسفة. والبحث في هذه غيره في الفن المعماري أو الموسيقى.

ثالثاً، في هذا الضوء لا يعود هناك مسوغ علمي لمثل هذا السؤال: ما موقفك من التراث؟ أو لمثل هذا السؤال: ما علاقتك به؟ السؤال الصحيح في هذا الصدد هو: ما موقفك مثلاً، من هذا الفيلسوف؟ أو كيف تحدد علاقتك بذلك الشاعر؟

حتى حين يتعاطف الفكر التقدمي المعاصر، كردّة فعل على الفكر التقليدي، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصفها بأنها متقدمة، بالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائداً آنذاك أو مناهضة لها، فإن تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن أن تكون ملزمة للفكر التقدمي، نظرياً أو عملياً. فهي ليست أكثر من شاهد تاريخي على وعي طبقات أو جماعات صارعت من أجل تقدم المجتمع،

وأنتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعبّر عنه. فما قيل وعمل في الماضي، في مجال الثقافة، ليس شأناً مطلقاً يجب تكراره والإيمان به، وإنما هو نتاج تاريخي، أي نتاج يتجاوزه التاريخ من حيث أنه تعبير عن تجربة محددة لا تتكرر، في مرحلة لا تتكرر.

هكذا يتضح أن طرح قضية الارتباط بالتراث إنما تقوم به الفئات الوارثة المسيطرة، موحدة بذلك، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام، وذلك من أجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها. والخطأ هنا، أي خطأ الفكر التقدمي، هو في أنه ينزلق إلى أرضية هذه الفئات ويتبنّى مقولاتها في كل ما يتصل بمشكلات التراث.

رابعاً، أود أن آخذ من الشعر مثلاً يوضح مدى العبثية في مسألة الارتباط بالتراث أو العلاقة به، ذلك أن الشعر هو ميدان اهتمامي المباشر، وهو من التراث الجانب الأكثر حضوراً.

ما معنى أن يقال عن شاعر عربي معاصر إنه خارج على التراث؟ معناه أولاً أن هذا القول حكم من الثقافة التقليدية السائدة، أي من النظام السائد. ومعناه ثانياً أن هذا الشاعر يفسد الوحدة بين السيادة على النظام والسيادة على الكلام، أي أنه يخلخل سيطرة النظام القائم وسيطرة ثقافته، ومعناه ثالثاً أن هذا القول إدانة سياسية، وليس تقويماً شعريّاً.

ـ إذا سُئلت الآن: كيف تحدد علاقتك، أنت الشاعر الحديث «بتراثك» الشعري العربي؟ فكيف تجيب؟

ـ أجيب أولاً: لا معنى لهذا السؤال ـ ذلك أنني لا أستطيع أن أحدد علاقتي مع شيء غائم غير محدد، وإنما أحددها مع شاعر معين: وأجيب، ثانياً بتساؤل: ماذا تعني العلاقة، هنا.

إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الثقافة السائدة، فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مؤتلفاً مع «تراثي»، أي أن لا آتي بأي شيء إذا لم يكن أسلافي من الشعراء عرفوه ومارسوه وأقرّوه.

أما إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الرؤيا الإبداعية، فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مختلفاً عن أسلافي من الشعراء. بل أكثر: قد تكون علاقتي بسوفوكليس أو شكسبير أو رامبو أو ماياكوفسكي أو لوركا أعمق من علاقتي بأيّ شاعر عربي قديم، دون أن يعني ذلك أنني خارج على التراث الشعري العربي. فالشاعر العربي الحديث قد يبدع ما يتنافى، شكلاً ومضموناً، مع ما أبدعه أسلافه، ويظل إبداعه، مع ذلك، عربياً. بل أكثر: لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقّاً إلا إذا اختلف عن أسلافه. فكل إبداع اختلاف. ومن هذه الزاوية يمكن القول: ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غريباً عن التراث، بل إن الشاعر لا يتأصّل في لغته الموروثة إلا إذا كان، بمعنى ما، غريباً فيها.

لكن هذا لا يعني أن ينفي شعر أسلافه، أو أنه يكتب، بالضرورة، أفضل مما كتبوا. بل يعني أنه يعبّر عن تجربته الخاصة المغايرة في مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة. ولهذا، فإن عالمه الشعري، مغاير، بالضرورة.

الشعر، في هذا المنظور سلسلة انبثاقات أو مفاجآت، وليس خيطاً واحداً يستمر باللون ذاته والنسيج ذاته. وتبعاً لذلك، يصح القول إن المشكلة التي تواجه المبدعين العرب هي أن ينتجوا ما يختلف. وهذا هو مدار المشكلية الإبداعية التي لم يفهمها «عصر النهضة».

الارتداد / شكلانية الإيصال

- ١ -

لا يقتصر الارتداد إلى الأصل على النظر إليه بوصفه كاملاً، من حيث هو نظرة وموقف، وإنما يشمل أيضاً النظر إليه بوصفه كاملاً من حيث هو بنية وتعبير. لا بد، إذن، من احتذاء طريقة التعبير، القديمة، أي من احتذاء الطريقة التي تواصل بها الشاعر القديم مع الآخر. هذا الاحتذاء هو ما أسمّيه **بشكلانية الإيصال**، من حيث أنه يبالغ في تحديد شكل معين للإيصال، وينظر إلى الآخر، من حيث هو شكل خارجي - أي من حيث هو إناء يتلقّى ماء «المعرفة».

تشكل مسألة التعبير والاتصال الشعريّين أو مسألة العلاقة بين المبدع والمتلقّي، في التراث النقدي العربي، مداراً للجدل منذ أكثر من ثلاثة عشر قرناً. فقد بدأت هذه المسألة تظهر في النقد العربي مع ظهور الإسلام.

كان الإسلام رؤيا جديدة للكون ونظاماً جديداً للحياة، أي أنه لم يكن استمراراً «للقديم»، للجاهلية العربية، بل كان انفصالاً عنها. لكن على الرغم من أنه كان تأسيساً جديداً لبنى اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية تغاير البنى الجاهلية، **فقد احتفظ بالشكل الشعري**

الجاهلي، طريقةً للتعبير الشعري. وهكـذا كان الإسـلام انقطاعـاً عن الجاهلية، على صعيد النظر أو المضمون، واستمراراً على صعيد الشكل أو التعبير.

هـذا الموقف يـطرح عدداً من التسـاؤلات: هل كـان تبنّي الاسلام للشكل الجاهلي عائداً إلى أنه يعبّر التعبير الأكمل عن شخصية العربي، اللغوية والذهنية، بحيث استحال تغييره حتى عـلى الإسلام ذاتـه؟ هل هو عائد إلى كونه نموذجاً بيانيّاً كاملاً اكتسب، بفضل الخـبرات الطويلة المتراكمة، خاصّية الثبات والإطلاق حتى أصبح شكلاً موجوداً بـذاته، منفصلاً، ومستقلاًّ؟ أم لعلّه يعود إلى حرص الإسـلام على الاتصـال ـ إذ أدرك أن الشكل الشعري الجـاهلي بنيـة لغويـة ـ تعبيريـة ينفعل بهـا العربي، ويفهمها بسهولة الحياة اليومية ذاتها، فتبنّى الشكل لكي يكون أداة وواسطة تنقل «المضمون الإسلامي» الجديد؟ أم لعله يعـود إلى أن الإسلام من حيث هو نظرة للثقافة، وللكون بعامة، يفصل بين الذات والـموضوع، الإنسـان والطبيعـة، اللغة والشيء، الشكـل والمضمـون، وهكذا صارت «حياة» العربي إسلامية، أما «روحه» فبقيت جاهلية؟

أثير هذه التسـاؤلات لأشير إلى أنَّ لمسـألة التعبـير والاتصال جـذوراً قديمة في التراث العربي، وإلى أنها بالتالي مسألة لا تحتاج إلى الدراسات الجمالية وحسب، وإنما تحتاج كذلك إلى دراسات نفسية واجتماعية.

الثـابت، تاريخيّـاً، هو أن الشـاعر المسلم أفصـح عن إيديـولوجيتـه الإسلامية بالشكل الجاهلي. فقد حارب الجاهلية بأسلوب التعبير الذي ابتكـرته الجـاهلية نفسهـا. وعبّر عن الصراع من أجـل انتصار الـدين بالطريقة الفنية ذاتها التي كان يعبّر بها الشاعر الجاهلي عن انتصار قبيلته في صراعها مع القبائل الأخرى. وامتدح النبي والخلفاء بالـطرق الفنية

ذاتها التي كان شعـراء الجاهليـة يمتدحـون بها الملوك والأمـراء، أو قادة القبائل.

وقد أدى هذا الموقف الإسلامي من الشعر إلى نتائج كثيرة أذكر منها ما يتصل بموضوعنا:

١ ـ الفصـل بين «الشكـل» و«المضمون». الشكـل وعـاء حيـادي، قـائم بذاتـه، موجـود سلفـاً، هـو الشكـل الجـاهـلي. والمضمـون هـو الإسلام، بقيمه وموحياته.

٢ ـ ليس الشكـل بالنسبـة إلى الشاعـر، في الرؤيـا الإسلاميـة، هو وحده الموجود مسبقاً، بل «المضمون» هو كذلك موجود مسبقاً.

٣ ـ إذا كان الشاعر يرث «شكله» و«مضمونه» فإن ما يطلب منه هو أن يصـوغ ويؤالـف، وأن يحسن الصياغـة والمؤالفـة، وليس أن يبـدع: فالله أبدع له المضمون (العقيدة الإسلاميـة)، والتاريـخ العريق، لغـة وشعـراً، أبدع لـه الشكل. فمن أين لـه هو أن يبـدع ما يفـوقهما؟ إن مهمته هي في أن يأخذ ما أعطي له، وأن يجيد في محاكـاته واستعـادته. فهو لا يبدع بل ينسخ ويصوغ.

٤ ـ الشعـر في الجاهليـة فـاعليـة أولى، في مستـوى العمـل والحلم والـدين، أي في مستوى الـطبيعة والغـريـزة. فهـو حـدس أسـاسي في المعـرفة، بـل هو الحـدس الأكمل. غـير أن النبوّة، في الإسـلام، هي الحدس الوحيد، والمعرفـة كلها تصـدر عن هذا الحـدس وهكذا حلّت النبوة محل الشعر، وتراجع الشعر إلى مستـوى الفاعليـة الثانيـة. صار أداة لخدمة الدين، ينشره ويدافع عنه ويمجّده. وهذا يعني أن الإسـلام ألغى الشعـر من حيث أنه مصـدر للمعرفـة، أو من حيث أنه طـريقة

أصلية في استيطان العالم والكشف عنه ومعرفته، وأثبته أداةً كلامية للدفاع عن الدين.

٥ ـ ليس الشاعر في الإسلام «ذاتاً»، وإنما هو جزء في «الجماعة» الإسلامية. فليس هو الذي يفكر بل الجماعة ـ وليس هو الذي يكتب بل الشكل ـ اللغة. والشعر جزء من عملية النشاط العام الذي تقوم به «الجماعة».

تلك هي الجذور التاريخية لمسألة التعبير والاتصال في الشعر العربي، عرضتها بإيجاز، وهي تفيدنا في ملاحظة الأمور التالية:

١ ـ الأمر الأول هو أن النتاج الشعري العربي ضعف كماً ونوعاً في العقود الخمسة الأولى التي تلت ظهور الإسلام.

وهذه ظاهرة فسّرت بانشغال العرب عن الشعر بالقرآن، أو بانشغالهم عنه بالفتوحات. وهو تفسير يجد في الدين والنشاط الحربي العملي أسباب ضعف الشعر وقلة الاهتمام به. غير أن هذا التفسير قد يوضح الأسباب التي تتصل بكمية الشعر، لكنه لا يوضح تلك التي تتصل بنوعيته. ولعلها تكمن في الموقف الإيديولوجي الإسلامي ذاته من الشعر.

فحين نقل الإسلام الشعر من مستوى الطاقة الخلّاقة، إلى مستوى الأداة والوسيلة، جعل الشعر أمراً نافلاً يمكن الاستغناء عنه، وأكد بالتالي على أنه حين يستخدم، كشكل تعبيري، لا يقوّم من حيث أنه شعر، بل من حيث أنه كلام يحسُن إذا كان حسناً أي إذا كان يخدم الإسلام ويقبُح إذا كان قبيحاً، أي إذا كان لا يخدم الإسلام، أو يتناقض ما يُفصح عنه مع ما يفصح عنه الإسلام.

٢ ـ الأمر الثاني هو أن الشعر العربي لم يبدأ بالنهوض إلا حين بدأ الشاعر يقيم مسافة بينه وبين الإيديولوجية الدينية من جهة، وبينه وبين «الجماعة» بالمعنى الديني، من جهة ثانية، أو حين بدأ الانفصال، بتعبير آخر، بين الذات والجماعة، في محاولة من الشاعر لاستعادة ذاته «الضائعة» في «الجماعة» وفي «الدين». في هذا الانفصال أخذ الشاعر يدخل العالم «المحرم» ـ ويرفض الأشكال والأفكار المسبقة. وإذا كان هذا الانفصال عزله عن الجمهور الوارث، القديم، فقد وصله بجمهور ناشىء جديد. وقد بلغت هذه الحركة من الانفصال والاتصال أوجها في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) في نتاج أبي نواس وأبي تمام.

٣ ـ الأمر الثالث هو نشوء نظرتين في فهم الشعر وكتابته: نظرة تستند إلى الإسلام، رؤيا وممارسة، ونظرة تستند إلى الشعر ذاته، من حيث أنه تجربة متميزة، أو فعالية إنسانية تتصل بأخصّ خصائصه الإنسانية. واستندت النظرة الأولى إلى التقليد، أما الثانية فاستندت إلى الإبداع. وتبعاً لذلك، نشأ نوعان من الجمهور. ويكشف لنا النقد الذي أثير حول أبي تمام، عن خصائص كلٍّ من النظرتين، وعن القيم التي يتمسك بها كل من «الجمهورين».

غير أن التطور الثقافي، والعوامل التي رافقت هذا التطور، وبخاصة العوامل الخارجية جعلت المجتمع العربي ينكفىء على ماضيه، مما أدى إلى سيطرة النظرة التقليدية، وسيادة القيم المنبثقة عنها. وتقوم هذه النظرة التقليدية على الأسس التالية:

١ ـ الأساس الأول هو الفصل بين المعنى والكلام، والنظر إلى المعنى بوصفه سابقاً، وليس الكلام إلا صورة له أو رسماً تزيينيّاً.

٢ ـ الأساس الثاني هو الفصل بين الشكل والوظيفة. ففي كل تطور حضاري يتطابق الشكل والوظيفة، بحيث أن تغير الوظيفة يستتبع تغيّر الشكل. لكن مع أن وظيفة الشعر في المجتمع العربي تغيّرت في الإسلام كما أشرنا، عما كانت عليه في الجاهلية، فإن شكله لم يتغير. وهذا مما أكد الانفصال بين المعنى والكلام، وأدى إلى جعل التعبير الشعري نوعاً من المطابقة بين الكلام والمعنى، أو تكيّفاً مع القديم.

٣ ـ التكيّف لغوي ـ أخلاقي في آن: يتطابق سلوك الخلف مع النموذج الأصلي السلفي للسلوك، ويتطابق تعبير الفرد مع النموذج البياني الأصلي للتعبير. وينطلق هذا التطابق أو التكيف مع القديم، سواء كان فكراً أو تعبيراً، من الإيمان بأن القديم كامل ثابت، وبأنه واضح، وبأنه عقلي منطقي. وهذا مما يفترض أن يكون التعبير عنه واضحاً، وأن لا يجيء بما يغيّر القديم، بل على العكس يجب أن يجيء بما يزيده ثباتاً.

٤ ـ يعني هذا التكيف أن الشعر العربي القديم هو، بالنسبة إلى الحديث، في مقام الإجمال، كما أن القرآن، مثلاً، هو، بالنسبة إلى الفكر الديني في مقام الإجمال، وما يأتي بعده في مقام التفصيل، كما أشرنا سابقاً.

فالتفصيل هو لسان الإجمال وترجمانه وشرحه ومرآته. والمفصّل إذن ليس ابتكاراً وإنما هو شرح للمجمل ومظهر له. وهذا يعني أن الأقدم هو، بالضرورة، الأفضل، وأن الأسبق هو الأعلم. فالنور العربي واحد أوله، دينياً، النبوة، وأوله، شعرياً، الجاهلية. والأفضلية تتدرج تبعاً لتدرج القرب من الأولية. وليست الحياة اليومية إلا تمرساً بمحاكاة

الأول. وفي هذا ما يشير إلى أن الشعر، شأن الدّين، يُجدد بنشأته الكاملة. فكما أن الدّين تديّن أي تكرار طقسي، فإن الشعر هو، كذلك نوع من التمرّس بفهم الماضي واستعادته في تكرار طقسي.

٥ ـ ومن هنا انطبع الذهن العربي على مستوى المؤسسة السائدة، بما أسمّيه الماضوية. وأبرز ما تؤدي إليه الماضوية، في إطار بحثنا، هو رفض المجهول، أو غير المألوف، بل الخوف منه. وفي هذا ما يفسر إيمان العربي بأن الإنسان لا يقدر أن يتكيّف إلا مع الأشياء والأفكار التي يستطيع خياله أن يجاريها ويقبل بها، أما تلك التي يعجز عن تفسيرها، فإنه يرفضها. وهو، حين يواجه فكراً أو شعراً لا ينبع مما يعرفه مباشرة، يحاول أولاً أن يفهمه بالمقارنة مع تراثه الذي يعرفه، أي مع ما يفهمه وحين لا يكون ثمة مجال للمقارنة، فإن هذا الشعر أو الفكر يبدو له غريباً وخطراً. المهم، بالنسبة إليه، هو الواضح، هو ما يفهمه ويسمح له بالتوجّه في الطبيعة والثقافة، في الحياة والمجتمع. ومن هنا يستخدم العربي موروثه لكي يفهم كل شيء، وما يتناقض مع هذا الموروث لا يكون جديراً بأن يعطى أية قيمة.

٦ ـ في ضوء هذا كله، ندرك الدلالة في صراع الأفكار، داخل المجتمع العربي، بدءاً ممّا سمي بـ «عصر النهضة»، حتى اليوم. فهو يكاد أن يكون استعادة للصراع الماضي بين قيم الثبات الماضوية، وقيم التحول المستقبلية، حتى ليبدو غالباً أنه يجري بالكيفية الماضية ذاتها تقريباً، وبوسائلها ذاتها تقريباً.

ندرك، بالتالي، الدلالة في موقف العربي المتناقض مما نسميه الحداثة. فهو يقبل منها كل ما يحسّن الحياة وطرقها المعيشية بخاصة، لكنه يرفض الموقف العقلي الذي أدى إلى نشوء الحداثة. إنه، بتعبير

آخر، يأخذ من الحداثة منجزاتها العلمية التقنيـة، لكنه يـرفض النظرة التي أبدعتها.

ـ ٢ ـ

عنـدما نقـول اليوم: «يجب أن يكتب الشـاعر العـربي بلغة يفهمهـا الجمهـور»، يبدو هـذا القول، في ضـوء المسار التـاريخي لمشكلة التعبير والاتصال، كما عرضتها بإيجاز، مبهماً، لا يقول شيئـاً، وخارج المشكلة الحقيقية.

أ ـ فهو مبهم لأنه لا يحدد هذا الجمهور: هل هـو الخاضـع للثقافـة الشعرية التقليدية، أم هو المتحرر منها، وما طبيعـة هذا التحـرر؟ وهو مبهم أيضاً لأنه لا يحدد اللغة الشعرية: هل هي اللغة التقليدية أم هي اللغة الجديدة ـ وما طبيعة هذه الجدّة؟

ب ـ وهو لا يقول شيئاً لأنه يكرر بداهـةً: فالشعـر يكون لـلآخر، لجمهور ما، أو لا يكون شيئاً.

جـ ـ وهو خارج المشكلة الحقيقية، لأنَّ هذه المشكلة ليست في تقرير الصلة بين الشعر والجمهور، **بل في تحديد معنى هـذه الصلة، وتحديـد الجمهور، وتحديد اللغة الشعرية.**

نحدّد الجمهور السائد، عـلى صعيد فهم الشعـر وتذوقـه، بالثقـافة السائدة والتي هي جزء من الإيديولوجية السائـدة. هذه الإيـديولـوجية المتحققة في مؤسسات المجتمع العربي: (العائلة، المدرسـة، الجامعـة، التشريع، السياسـة، الدين، الثقـافة بـأشكالهـا الإعلاميـة، والأدبية) والتي تتمثل في ممارسات الأجهزة الإيديولوجية للنـظام العربي السـائد، **لا تؤسس شروطاً جديدة وعلاقات جديدة، وإنما تعيد إنتاج العلاقات**

الاستغلالية الماضية. فهذه الإيديولوجية السائدة ليست إلا استعادة للإيديولوجية الاستغلالية الماضية. وليس التحول السياسي، الظاهري، أكثر من إزاحة للطبقة القديمة المستغلّة، من أجل أن تحل محلها طبقة جديدة مماثلة، لا من أجل تحرير الطبقة المستغلَّة. وهكذا، فإن العائلة في المجتمع العربي لا تزال أسيرة التكوين القبلي ـ التيوقراطي. والمدرسة العربية ليست تقليدية وحسب، بل رجعية أيضاً في ما تدرسه وفي طرق تدريسها على السواء. والدين لا يزال مهيمناً على الحياة المدنيّة بكاملها، وعلى الحياة الثقافية والتشريعية والسياسية، ولا يزال الوعي الاجتماعي مطموساً بهذه الهيمنة الدينية، على الأخص (المؤمنون جماعة واحدة، أمة واحدة. . . إلخ)، ولذلك، فإن الصراع الاجتماعي لا يزال هو الآخر مطموساً.

والواقع أن الموضوعات السائدة في الشعر العربي اليوم، هي الموضوعات الغزلية والجنسية، والموضوعات «القومية» ـ السياسية. الأولى رومنطيقية من حيث الطبيعة ورجعية من حيث النظرة. أما الثانية فهي المعادل السياسي للرومنطيقية العاطفية. ذلك أنها صيغ وشعارات حماسية وليست كشفاً عن آفاق جديدة لعلاقات جديدة.

والجمهور الذي يخاطبه هذا الشعر، ليس من طبقة واحدة، وليس ذا ثقافة واحدة. وإنما هو مجموعات من الأفراد الذين أخذوا بنصيب قليلٍ أو كثير، من المعرفة المدرسية. وهذا الشعر ينقل إليهم ما يعرفونه. وهو، إذن، لا يقدم وعياً جديداً لأنه لا يقدم متعة فنية متميزة وجديدة.

لكن، إذا كانت عبارة، «سائدة» هنا تعني أن الفئات السائدة في المجتمع العربي تقمع بإيديولوجيتها الفئات المسودة، فإنها تتضمن أيضاً

أن لهذه الفئات المسودة ذاتها، طليعة تمتلك وعيها الخاص بوضعها، بكونها مسودة، وأنها تتململ من أجل التحرر والانعتاق من شروط حياتها هذه، ومن الإيديولوجية السائدة.

لنقل، إذن، إن المجتمع العربي لا يزال في بنيته الإيديولوجية الغالبة، مجتمعاً تقليدياً، غير أنه، مع ذلك، يتحرك إيديولوجياً، بقيادة أقلّية طليعية في اتجاه الحداثة.

هذا هو الوضع الذي يعيش فيه الشاعر العربي المبدع، ويعانيه: أقول المبدع لأشير إلى ارتباطه بالحداثة من جهة، ولأميّزه من جهة ثانية، عن أسماء كثيرة تنتحل هذه الحداثة أو تكتب الشعر بقوة الاستمرار التقليدي، دون أن تعاني أية مشكلة، على هذا المستوى. ولكي أقول، بالتالي، إن مشكلات التعبير والاتصال إنما هي مشكلاته هو، وحده دون غيره من هؤلاء المنتحلين أو الواقفين في الموقع الاستمراري الذي لا يتيح طرح مثل هذه المشكلات.

إن هذا الشاعر يواجه، على الصعيد الفني، مشكلة ذات وجهين متلازمين: كيف يعبّر بحداثة (توكيداً لانفصاله عن الآلية الإيديولوجية السائدة)، وكيف يوصل هذا التعبير (توكيداً لارتباطه العضوي مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الإيديولوجية السائدة وعلاقاتها). هكذا يبدو أن دور هذا الشاعر هو في أن ينتج فعالية جمالية لا يستوحيها من العادة السائدة بقوة الإيديولوجية السائدة، بل يستوحيها، على العكس، من الطاقة الكامنة، المقموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وإبداع شروط جديدة لحياة جديدة.

هناك، اليوم، في الشعر والنقد العربيين مستويان لهذه الفعالية الجمالية: الأول تبسيطي، توفيقي / «نهضوي»، وهو السائد. والثاني

تعميقي، جذري، تجاوزي. في المستوى الأول نجد نتاجاً شعرياً ينتحل حداثة آتية من الحيلة الكتابية لا من الهوية الأصلية. فالأسس التي يصدر عنها هذا النتاج سواء ما اتصل منها بالإيقاع، والصورة، والجملة، والكلمة، والبنية اللغوية بعامة، هي نفسها الأسس التقليدية.

وهذه الحيلة شكلية تقوم على تفكيك بنية البيت القديمة الى جزئيات، ومن ثم إعادة تركيب هذه الجزئيات في نمط آخر. فهي تغير في البنية النمطية لكنها تحتفظ بالموقف القديم من اللغة الشعرية، الذي أدى إلى هذه البنية. والموقف إذن لا يزال قديماً، فإن الجدة هي الرؤيا الجديدة للغة الشعرية ذاتها ـ وليست في مجرد تنميط آخر للبنية الشكلية القديمة. وهكذا لا يزال الشكل إناءً جاهزاً يعبأ بالأفكار، كما كان في الماضي. اختلف حجم الإناء وتغيرت طريقة استخدامه والغاية منه، لكن طبيعة العلاقة بينه وبين ما يحتويه، لا تزال هي نفسها العلاقة القديمة. فبدلاً من تعبئته، مثلاً، بـ «فضائل» الخليفة أو القبيلة، فإنه يعبأ بـ «فضائل» أخرى.

الشعر، في هذا المستوى، **يعمّم النمطية القديمة**. وتعميم هذه النمطية مشاركة في تعميم الاستلاب. فاللغة الجمالية التقليدية المعممة في مجتمع يتململ باتجاه التغيّر كالمجتمع العربي، إنما هي قوة إيديولوجية تستلب العربي لأنها تشارك في إخضاعه لقمع معمّم.

والشعر، في هذا المستوى، ينظر إلى الجمهور كميّاً: يهمل الفروقات النوعية، بين فئة وفئة وبين فرد وفرد ضمن الفئة الواحدة. وهو في الحالتين ينطلق من قناعة نظرية مسبّقة أن الشعر كلام كغيره من الكلام، وأن الجمهور يفهم الكلام، بالضرورة، ولذلك لا بد من

أن يفهم الشعر بالضرورة. وفي هـذا ما يشـير إلى أن اللغة الشعـرية، بالنسبة إليـه هي الكلام لكن الـذي يختلف عن غيره بكـونه مـوزوناً، يحمل مضموناً تقدمياً أو يكشف عن موقف تقدمي.

والشعر، في هذا المستوى، يقف من الناحية الظاهـرية مـع الطاقـة المقمـوعة العـاملة لتغيـير بنيـة المجتمـع العـربي بكـاملهـا، لكنـه، في الحقيقة، يقف مع العادة السائدة ـ أي أنه يتبنّى الطرائق التقليدية التي عـبّرت وتعبّر بهـا هذه البنيـة عن نفسها. وفي هـذا استعـادة للمـوقف التقليدي من الشعر الجاهلي: إبـداع بنية جـديدة للمجتمـع، والإبقاء على أشكال التعبير التي أنتجتها البنية القديمة.

وتنتج عن هذا الموقف نتائج تتناقض مع كون الشعر فعاليـة جماليـة تغيـيرية. من هـذه النتائـج إعطاء الأوليـة للمضمون. وهـذا يعني أن مـوقف الشاعـر عقلي، يفكـر ويحلل ويعـاني ويختـار. ثم يجيء التعبـير فيبحث عن الشكل الذي يرى أنه يلائم لنقل ما يعانيه.

ومن هذه النتائج إعطاء الأوليـة للقارىء أو السـامع أيّـاً كان، دون تحديد، لأن الغـاية إفهـامه وإقنـاعه، أكـثر مما هي الكشف عن أعـماق الشاعر وعوالمه الداخلية. ومن هـذه النتائـج النظر إلى الشعـر بوصفـه نشـاطاً تثقيفيـاً، يـراقبـه العقـل ويـوجهـه، وهـو إذن وسيلة إعـلاميـة مرحلية، تنبع قيمته من فعاليته كوسيلة. ومن هذه النتائج تجريد الشعر من طبيعته الخاصة كفعالية إنسانية متميزة بكونها إنتاجاً جماليّاً، ومن ثم مزجه بأشكال التعبير الأخرى عن الـذات، وانعدام التمييز، جماليّـاً، بينه وبينها.

والشعر، في هذا المنظور، مؤسسة: إنه الزواج لا الحب، والوصول

لا المغامرة، والفكرة لا المعاناة، والموضوع لا الذات، والعادة لا الطاقة.

والسؤال: «ما العمل؟»، مطروح، في المستوى نفسه على العامل والسياسي والشاعر. والمقياس هو في الفعالية الكمية، وهي هنا مدى الانتشار. وهذا يعني ضمنيّاً أن الجمهور هو العدد، ويعني بالتالي، بحسب «منطق» العدد، أن أية رواية بوليسية أو جنسية، أفضل من نتاج شكسبير أو غوته، لأنها أكثر انتشاراً.

هذا الموقف لا يهتم بإبداع طراز جديد من الممارسة الشعرية يختلف عن الطراز الموروث، أو نمط من التعبير يختلف عن الأنماط التقليدية. المسألة، بالنسبة إليه، ليست في الفعالية التي تؤدي إلى تغيير القيم الفنية التقليدية، والحساسية وطرق الفهم والتذوق الناتجة عنها، وإنما هي في تقديم مادة استهلاكية تجذب الجمهور وتنمّي فيه القيم الموروثة ذاتها، وتحافظ على استمراريتها.

وفي هذا الموقف ما يشير إلى رؤية النتاج اللغوي كأنه نتاج يدوي، أو إلى رؤية اللغة بوصفها طريقة من طرق العمل. فكما أن نتاج العامل ليس فردياً ولا يحصر في إطار الفرد، وإنما هو شامل أي قابل للتبادل، أي أنه، بمعنى آخر، سلعة، وقيمته في مدى قدرته على أن يكون سلعة، فإن القصيدة يجب، هي أيضاً، أن تكون قابلة للتبادل، أي سلعة. وقيمتها تكمن في مدى قدرتها على أن تغري الناس بقبولها وتداولها.

أما في المستوى الثاني، وهو المستوى الذي بدأه جبران خليل جبران، فينطلق الشعر والنقد العربيان من موقف يرى أن الشعر فاعلية أولى كالحب، كالحلم، كالجنس، وليس مجرد عادة ثقافية.

ولهذا، قبل البحث في مسألة الاتصال لا بد من البحث في النص ذاته: هل هو شعر أم أنه نص يتزيّا بشكل الشعر؟ خصوصاً أن الاتصال هو في الدرجة الأولى جمالي، وليس إعلاميّاً، أو إيديولوجياً بالمعنى المباشر المحدد. وهذا ما يفترض مقدمات مبدئية لكل بحث في مسألة التعبير والاتصال الشعريين.

١ ـ أصوغ المقدمة الأولى كما يلي: حيث نجد في نص ما، استخداماً للكلمات يحيد بها عمّا وضعت له أصلاً، على الصعيد اللغوي العام، ونجد طريقة في هذا الاستخدام أصيلة تغاير الطرق الموروثة أو المألوفة، على الصعيد الإبداعي الخاص، فإننا نجد شعراً. كل نص لا يتوافر فيه هذا الحد الأدنى لا يمكن عدّه شعراً، حتى حين يستخدم الوزن.

٢ ـ المقدمة الثانية هي أن الشعر ليس له وجود مادي شأن الإيديولوجية الدينية، مثلاً، أو السياسية. فالشخص المؤمن بالله مثلاً، يصلي ويصوم ويزكي. . . إلخ، أي يقوم بأعمال «مادية» تطابق أو تحقق إيمانه. لكن الشخص الذي يقرأ، مثلاً، قصيدة (أو يكتب قصيدة) عن الموت، فإنه لا يسلك بالضرورة عمليّاً، أي لا يقوم بعمل مادي يطابق انفعاله الجمالي بالموت. وحتى حين يقرأ (أو يكتب) قصيدة عن الحب، فقد لا يتيسر له أن يسلك عمليّاً، «ماديّاً»، بشكل يطابق انفعاله الجمالي بالحب. فالشعر لا يفترض، بالضرورة، مطابقة «مادية» لمضمونه على النقيض، من الدين أو السياسة أو التشريع . . . إلخ . فأفكار الشاعر، كذات تنتج الشعر، ليست بالضرورة الأعمال «المادية» التي يقوم بها، كذات تقوم بأفعال «مادية» معينة.

٣ ـ المقدمة الثالثة هي أن قانون التفاوت أو التطور اللامتساوي

والذي يعني أن تطور البنيـة «التحتية» لا يـلازمه بـالضرورة، مباشرة، تطور البنية «الفـوقية» (والعكس صحيـح)، يسمح لنـا بالقـول إن من الممكن أن يكون الشعر، متقدماً في مجتمع ذي بنية «تحتية» متخلفة، أو أن يكون متخلّفاً في المجتمع ذي البنية «التحتية» المتقدمة.

وبما أن الحالة الأولى هي حالة المجتمع العـربي، فلا بـدّ، في بحث مسألة التعبير والاتصال من ملاحظة القضايا التالية:

أ ـ أن الثقافة السائدة في المجتمع العربي، أي ثقافة الجماهير، ثقافة تقليدية متخلفة.

ب ـ أن الشعـر، بوصفـه جزءاً مستقـلاً نسبيّاً، من الإيـديولـوجية الثقافية، متقـدم جداً، بالقياس إلى الإيديولوجية السائدة.

جـ ـ أن التطور، المستقل نسبيّاً، للتعبير الجـمالي أتاح ابتكـار أشكال تعبيرية لم تتجاوز الأشكال الموروثة وحسب، وإنما فرضت إعـادة النظر في الأسس الجمالية الموروثة، وفي معنى الشعر ذاته.

د ـ أن هذا التطور أدى موضوعياً إلى الانفصال عن الثقافة السـائدة وقيمها، أي أدى إلى الانفصال عن الجمهور الشعري السائد.

هـ ـ لكي يتـذوق الإنسان الفن أو يتمتـع به لا يكفي أن تكـون له ثقافة عامة، وإنما يجب أن تكون له، كما يقول ماركس، **ثقافة فنية**.

- ٣ -

أتـوقف قليلاً، في ضـوء هذه المقـدمـات، عنـد المشكلة النقـديـة ـ الإيديولوجية حول الشعر وأشكاله التعبيرية المتقدمة، والتي نصوغها في

السؤال التالي: أيهما أكثر تقدمية «وقدرة» على التغيير، الشكل التقليدي، المشترك بين الجماهير، أي الذي «تفهمه» الجماهير، والذي يحمل مضموناً تقدمّياً، أم الشكل الجديد، غير المشترك، والذي يصعب فهمه، لكن الذي يحمل هو أيضاً مضموناً تقدميّاً؟ (أفصل هنا بين الشكل والمضمون بغاية تبسيطية، توضيحية). الجواب السائد هو الذي يفضل النتاج الأول، وهو، في رأيي، خاطىء. ذلك أنه يفصل، في الفعالية الجمالية بين محتواها وشكلها، ويتبنّى الشكل المتخلّف للتعبير بحجة سهولته. وهو رأي ينظر إلى الشعر بمقاييس من خارج الشعر. إنه نفسه الموقف الديني التقليدي. وهو نفسه الموقف الذي استعاده «عصر النهضة» وعمّمه.

والواقع أن هذه المشكلة تكشف عن نوعين من العلاقة مع الجمهور السائد، في الشعر العربي اليوم، الأولى مدحيّة، بشكل عام، ويمثلها النتاج الشعري الأول. والثانية نقديّة، بشكلٍ عام، يمثلها النتاج الثاني. الأولى تبشيرية، تعليمية، والثانية إبداعية، جمالية.

تؤدي العلاقة الأولى بالشاعر إلى المغالاة في إسقاط أحلامه على الواقع، فيسلك ويكتب كأنه في وضع ثوري حقيقي، مما يذكر بأسلوب الفخر، عند شعراء الماضي، وكأنه يخاطب جمهوراً حوّل الحياة العربية تحويلاً شاملاً. الشاعر هنا يتوهم واقعاً ويشيع هذا التوهم بانتفاخ تبشيري. ومن هنا يبدو شعره تعبيراً عن ظاهرة نفسية مرضية: فهو تعويض أو عزاء عن عجز وفشل مستمرّين. إنه ثورة من لا ثورة له. إنه الشعر ـ الإيهام، الشعر ـ الأفيون. إنه الضياع وقد انتظم بيانياً: مرآة لفظية تصقلها الحماسة، لا يكتشف فيها الجمهور رجاءه، بل عزاءه. وهذا شعر يندرج في الإطار التقليدي المتخلف، محتوًى وطريقة تعبير.

أما العلاقة الثانية فتكشف عن أن الشاعر ينظر إلى العمل التغييري بوصفه كلاًّ لا يتجزأ، لكنه يميز بين مستوياته وطرائقه. فللشعر، مثلاً، طبيعة تخصه، ولذلك له صفات تميزه. إن له، بالتالي، خصوصيته في الأداء وفي التلقّي. وهو لذلك، يمارس التعبير ويفهم الاتصال انطلاقاً من وعيه هذه الطبيعة من جهة، ووعيه الثقافة السلفية من جهة ثانية. ومن هنا لا يأخذ المتلقي ـ القارىء، كما هو، بثقافته السلفية فيخاطبه بطريقة تمليها أو تفرضها هذه الثقافة، وإنما يأخذه بوصفه قوة تحوّل آخذة في التكون، فيخاطبه بطريقة تمليها هذه القوة. إنه، بتعبير آخر، لا ينظر إليه بوصفه عادة وإنما ينظر إليه بوصفه طاقة.

الشاعر في العلاقة الأولى يموّه اغتراب القارىء، أما في العلاقة الثانية فإن الشاعر يكشف عن هذا الاغتراب. الأول يقول له إن ما ترثه من دين ونظم أخلاقية وتقاليد... إلخ، مجد عظيم لا يُضاهى، والثاني يقول له إن عليك أن تعيد النظر، جذرياً، في هذا المجد لأنه مبعث اغترابك عن ذاتك، اليوم. الأول يقول له إن طرائق التعبير التي ترثها ذات جمال لا يستنفد، والثاني يقول له إن هذه الطرائق تكتنز أشكال اغترابك، ولهذا يجب أن تتجاوزها، بحثاً عن طرائق لا تجد فيها عادتك بل طاقتك. الأول يزيّن له الجمال الموروث، الجاهز، والثاني يقول له: أخلق جمالك الخاص ـ فالجمال يكون إبداعاً، أو لا يكون.

يطرح النقد الإيديولوجي للشعر، بذاته، قضايا فنية كثيرة، من حيث تناوله النتاج الشعري، أي من حيث التطور لا من حيث النظرية. وأكتفي هنا بالإشارة إلى ما يبدو لي أنه الأكثر أهمية مما يفيد في

إضاءة مسألة التعبير والاتصال، ويرتبط بها مباشرة. أوجز هذه القضايا في ما يلي:

١ ـ إذا كان الشاعر يخاطب القارىء بوصفه طاقة، فإن هذه الطاقة ليست قوة وحيدة. وإنما هي قوة كثيرة، متعددة الأوجه. فالشاعر يخاطب القارىء بدءاً من تجربته هو، لا من تجربة القارىء، لكن دون أن يعني ذلك أن هناك، بالضرورة تناقضاً بين التجربتين، بل بمعنى أن الشعر هو أولاً معاناة ـ يصدر عن ذاتٍ تُعاني. وهكذا، قد يخاطب الشاعر القارىء من حيث أنه طاقة حلم، أو من حيث أنه طاقة حب، أو من حيث أنه طاقة عمل، أو من حيث أنه طاقة استباق وتجاوز، أو من حيث أنه هذه الطاقات جميعاً. وطبيعي أن يتغير نوع الأداء بحسب الحالة التي يعانيها، وأن يتغير تبعاً لذلك نوع التلقي.

وبما أن القارىء العربي ليست له، إجمالاً، ثقافة غنية، لا كمّاً ولا نوعاً، فإن مستوى المشكلات التي يعانيها هو مستوى مبتذل، أعني أنه سطحي وتعميمي. وهو، بعامة، بعيد عن الآفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة. والشاعر الذي يُسِّر له أن ينخرط في هذه الآفاق، لا بد من أن يتأثر بها في تعبيره، لذلك لا بد من أن يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب على هذا القارىء، موضوعيّاً، أن ينفذ إليها. وإذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز أن يوجه إلى الشعر، وإنما يجب أن يوجّه إلى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام.

٢ ـ إذا صح أن الشاعر يخاطب القارىء من حيث أنه طاقة، وأن هذه الطاقة كثيرة، فإن ثمة آراء في الكتابة الشعرية تتباين تبعاً لتباين الشعراء والنقاد ومتذوقي الشعر، بعامة، في البنية النفسية والعقلية.

ومثل هذا التباين في مجال الحساسية والتعبير عنها قائم حتى بين الشعراء الذين ينتمون إلى إيديولوجية واحدة. وهذا يعني أن ثمة تنوعاً أو تبايناً، على صعيد التعبير الشعري، ضمن الوحدة الإيديولوجية.

غير أن النقد السائد قلّما يلحظ هذا التباين. أسأل، مثلاً: هل في الماركسية ما يحول دون أن يخلق الشاعر الماركسي للعشق وأبعاده، أو لعوالم الحلم أو المستقبل أو لكشوف العلم معادلاً جماليّاً بالشعر؟ وإذا كان لا يكتب مثلاً، بشكل مباشر، عن الصراع الطبقي أو المنجزات والقضايا السياسية والاجتماعية اليومية، فهل يعني ذلك أنه مناوىء للجمهور وقيم التقدم؟

إن التقويم الإيديولوجي السائد يرى مثلاً، أن الشاعر الذي يكتب قصيدة في التأميم أو هجاء الاستعمار أو الإقطاع، بشكل مباشر، أكثر «ثورية» من الشاعر الذي يحاول أن يخلق للحب، مثلاً، أو للحرية، أو للتفتح الإنساني، بمعناه الجذري الشامل، بعداً جماليّاً بالشعر.

٣ ـ صحيح أن الشعر بوصفه جزءاً من «البنية الفوقية» يتفاعل مع «البنية التحتية» الاقتصادية وعلاقاتها الأساسية. لكن صحيح أيضاً أن المشروط غير شروطه. فإذا كان نمو العشب مشروطاً بالماء، فإن العشب يظل شيئاً آخر غير الماء. فالإنسان المشروط بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، هو غير هذه الشروط. وإلّا لما استطاع أن يغير الواقع أو أن يخلق واقعاً جديداً. وهكذا، **فإن العلاقات الأساسية في «البنية التحتية» تؤطّر الشعر وتشحنه، لكنها لا تخلقه.** الإنسان هو الذي يخلق الاقتصاد ويخلق الشعر. إن الشروط تؤثر في كيفية التكون لكنها ليست التكون ذاته وليست الشيء المتكون. وعلى هذا، **فإن جوهر الإنسان ليس في كونه مشروطاً، بل في كونه يفلت من الشروط كلها: ليس في** ك

مخلوقاً، بل في كونه خالقاً. فجوهر الإنسان هو في أنه كائن خلّاق مغيِّر. وجوهر الثقافة، بالتالي، هو إذن في الإبداع المغير.

٤ ـ إن القيم الجمالية الموروثة التي تستعاد بزيّ جديد، بحيث يرى فهي القارىء صفات زخرفية إغرائية، فيستهلكها بسهولة ومتعة، إنما هي وسيلة لتحييد الشعر، من جهة، وهي من جهة ثانية، مادة استهلاكية. وكل ثقافة استهلاكية لا يمكن أن تكون عنصر تغيير. على العكس، إن هذه الثقافة ترتكز إلى الثوابت النفسية الموروثة وإلى ثوابت القيم، وهي إذن عنصر ترسيخ لما يجب هدمه.

ومن هنا ندرك كيف أن ثقافة الاستهلاك تشارك في ترسيخ القمع والحيلولة دون التحرر. وندرك بالتالي الأسباب التي تجعل الأنظمة القمعية تشجع ثقافة الاستهلاك. فهي تشيع الاعتقاد بأن التلبية التي تقدمها هذه الثقافة تطابق حاجات حقيقية، فتخلق، استناداً إلى الجماهير وباسمها، القيود التي تكبّل بها الجماهير. إن الثقافة التي تستعيد القيم الموروثة والتي تشجعها الأنظمة، بوصفها ثقافةً مشروعة وحاجةً ضرورية، تكشف عن ممارستها الإيديولوجية القمعية. إنها رمز لقوة كابحة في اتجاه الماضي، لا رمز لقوة دافعة في اتجاه المستقبل.

٥ ـ الشكل الحديث يصدم لجدته. وهو، بجدته نفسها، تجاوز للراهن، واحتجاج على الصورة الثابتة. وهو، بهذا المعنى «ثوري». إن تفجر الشكل عند الشاعر يشير إلى الرغبة في الانفصال عن واقع إيديولوجي واجتماعي قمعي. فكل تجديد شكلي يدخل، بخلاف الظاهر، في إطار الممارسة السياسية التي تهدف إلى تغيير الواقع القائم. أما ممارسة الشكل الموروث فتهدف إلى المصالحة العاطفية والعقلية مع الواقع. وهكذا، فإن طريقة التعبير هي التي تكشف عن الاتجاه

السياسي الصحيح. إن السياسة الرديئة لا تنتج إلا الشعر الرديء. ومن هنا لا يمكن أن يكون الاتجاه السياسي الذي تفصح عنه قصيدة ما صحيحاً إلا إذا كان اتجاهها الفني صحيحاً. وعلى هذا، فإن رفض الحداثة كما تبدو بخاصة في طرق التعبير، يدلّ على نزعة محافظة غايتها إما الإبقاء على الفصل التقليدي بين الشكل والمحتوى، وإما المزج والمصالحة بينهما بطريقة مزيّفة. وهو ما يسود في المجتمع العربي. ولذلك، فإن ما يسود في هذا المجتمع إنما هو الإعلام الموزون، واللهو الموزون، والجمالية الشكلية الموزونة.

٦ ـ إن اللغة الشعرية القديمة، شأن علاقات الإنتاج القديمة، عامل اغتراب وتغريب. إن الشاعر الذي يكتب اليوم بالطرق الشعرية القديمة، لا يكون مغترباً عن ذاته وعصره وحسب، وإنما يكون أيضاً مشاركاً في تغريب الإنسان. إن شاعراً يؤمن بالثورة، بتغيير المجتمع جذرياً، لكنه يعبّر بأشكال نشأت في ظل الإقطاع والتيوقراطية، يخون الثورة والإنسان في آن. إنه بهذه الكتابة يطيل أمد الحساسية والقيم الإقطاعية والتيوقراطية، ويضفي عليها الشرعية الثورية بحيث يوحي أن ثمة لقاء أو وحدة بين التيوقراطية والثورة. وإنها لمفارقة غريبة أن نرى اليوم في المجتمع العربي شعراء يؤمنون بالاشتراكية والشيوعية ويعبّرون عن إيمانهم بالطرق ذاتها التي عبّر بها الشعراء القدامى الذين مجّدوا الخلافة والتيوقراطية.

يجب، في هذا الصدد، أن نشير إلى أمرين: الأول هو أن جدّة اللغة الشعرية أو ثوريتها تتضمن، بالضرورة، تجاوز اللغة الشعرية القديمة، والأمر الثاني هو أن هذا التجاوز جدلي، فالجديد حين يتجاوز القديم يكون طالعاً، في الوقت نفسه، بشكلٍ أو آخر، من هذا القديم ذاته.

يبدو مما تقدم أن الشعر العربي السائد والنقد الشعري السائد والتذوق الشعري السائد، إنما هي جميعاً تنويع على الشعر القديم والنقد القديم والتذوق القديم. بل إن التقويم الإيديولوجي الحالي للشعر إنما هو نفسه تنويع على التقويم الإيديولوجي الإسلامي.

إن سيادة الإنتاج والتقويم الشعريين، على الصعيد الجمالي، إنما هي انعكاس لسيادة الثقافة التقليدية على الصعيد الإيديولوجي، وسيادة هذه الثقافة نتيجة طبيعية لسيادة العلاقات الاجتماعية القديمة التقليدية.

ومن هنا نقول، بصيغة أخرى، إن الجمالية السائدة هي الجمالية الموروثة، جمالية الخضوع للمعيار. وهي وليدة الإيديولوجية الدينية التي تعلّم الإنسان أنه ليس موجوداً في طبيعته الخاصة، وأن وجوده الحقيقي إنما هو خارج هذه الطبيعة.

- ٤ -

هكذا تبدو الإيديولوجية التقليدية، التي استعادها «عصر النهضة» وعمّمها، أنها دفاع عن استمرار ما لم يعد يحمل الطاقة على الاستمرار، وأنها تضفي على الواقع ما أصبح غريباً عنه، وأنها تفرض عليه أن يتنفس بقلب اصطناعي، إنها في التحليل الأخير، ليست إلّا تسويغاً لقمع الإنسان. ولهذا، فإن هدمها، وهدم أشكالها الجمالية، على الأخص، إنما هو إسهام في هدم الأسس التي يقوم عليها هذا القمع، خصوصاً أن الفرد العربي لا يزال ضائعاً على مستويين: عام وخاص، عام يتصل بالإيديولوجية، وخاص يتصل بمستوى أعمق جذوراً، مستوى الطبيعة. إنه، بتعبير آخر، يعيش حياتين: عامة لا يستطيع أن يجد نفسه الحقيقية فيها، وخاصة لا يستطيع أن يحققها بسبب أنواع

القمع الكثيرة. إن موروثه الإيديولوجي السائد، متناقض مع حضوره في العالم الراهن، عالم الحداثة ومقتضياته. وفي هذه الحالة تبدو الدولة نفسها ضائعة، بل يبدو المجتمع كله ضائعاً.

ولا حرية للعربي في هذا الضياع العام إلا حرية الخضوع للسلطة السائدة وإيديولوجيتها: «نعم» لكل شيء تقوله أو تفعله السلطة، هي المعادل المدني الأرضي لـ «آمين»، كلمة الخضوع لكل ما يأمر به الله.

ولا يفيد هنا تحرر العربي على الصعيد العام أو السياسي وحده، مع أنه لم يتحرر بعد، وإنما يجب أن يتحرر على الصعيد الخاص، من القمع الخاص. فكل تحرير لا يتناول العام والخاص معاً، في حياة الفرد العربي، لا يؤدي إلا إلى مزيد من الاغتراب. إن التحرر السياسي، بتعبير آخر، إذا لم يرافقه تحرر من الإيديولوجية التقليدية، ليس تحرراً، ذلك أن **التحرر السياسي ليس التحرر الإنساني الكامل** (ماركس). فالمسألة هي في أن الفرد العربي ليس متحرراً داخل ذاته، هي في أنه تقليدي، داخل ذاته أيضاً، وليس في العلاقات الاجتماعية، أو خارج ذاته وحسب.

إن الذهن العربي مليء بآلهة لا يمكن للشاعر الحقيقي إلا أن يصرخ في وجهها الصرخة ذاتها التي أطلقها بروموثيوس وتبنّاها ماركس: أكره جميع الآلهة. وليست الآلهة هنا آلهة السماء وحسب، وإنما هي آلهة الأرض أيضاً. ليست آلهة الاقتصاد والسياسة وحسب، وإنما هي أيضاً آلهة الأدب والفن. وأنه لأحب عند هذا الشاعر، إذا كانت المسألة مسألة اختيار، أن يظل دون قراء، من أن يكون مغنياً في قصور هؤلاء الآلهة. وليست الكتابة بلغة هؤلاء الآلهة، السائدة، المعممة إلا مشاركة في تعميم الاستلاب، كما أشرت سابقاً.

ومن هنا يبدو أن العلامة الأولى للجدّة الشعرية هي في إيصال الانفصال، إن صح التعبير، أي في نفي السائد المعمّم، ورفض الاندراج فيه، والانفصال عن هذا الكل القمعي. فالرفض أو النفي هو، بهذا المعنى، علامة الأصالة، إلى كونه علامة الجدّة. ذلك أنه وحده، بنفيه المظهر المخادع للكل القمعي، قادر أن يظهر الطاقة الخلاقة في المجتمع. والنفي هنا هو، بذاته، ذو دلالة إيجابية.

ولا بد من التوكيد هنا على أنني لا أقصد أن أعزل الشعر عن الجمهور أو الحياة العامة أو أقول إن الشعر ظاهرة كافية بذاتها. ذلك أن الشعر مرتبط عضوياً بالحياة العامة، وإنما أريد أن أشير إلى أن الشعر نتاج فعالية عالية، ولا ينتج تأثيره الصحيح إلا في جمهور يقدر أن يتجاوب مع هذه الفعالية، أي مع جمهور مسلّح بالثقافة الفنية العالية. خصوصاً أن الجمهور، على الصعيد الفنّي، هو غيره، على الصعيد السياسي، مثلاً. فهو في الفن لا يمكن أن يكون كمِّيّاً أو عدديّاً.

كل رفض للحداثة الشعرية الحقيقية، بحجة أو بأخرى، يتضمن إذن الرغبة في المحافظة على القيم القديمة للغة الشعرية، سواء ظلت محافظة على الفصل بين المحتوى والشكل، أو مزجت بينهما، بنمطية توهم بالتغير، أي بنمطية زائفة.

هكذا يكون رفض الشكل، الحديث حقّاً، رفضاً لتفجير الواقع وقيم الثقافة التقليدية: يكون توكيداً على أن تبني النمطية الزائفة، ليس إلا وسيلة تستخدمها البنية السياسية الراهنة لتقنيع القمع الذي تمارسه، باسم التراث.

إن استمرار البنية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة. فتحطيم البنية التعبيرية إذن، وهو ما يبرز فنّياً في

الشكل، دليل على الخروج من البنية الثقافية القديمة. وعلى هذا، فإن تحرير الشكل يكشف عن الرغبة في تحرير المجتمع، ذلك أن الشكل، أي الإطار الجمالي، لا يمثل العلاقات الفنية وحسب، وإنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية. فالاجتماعي قائم موضوعيّاً في بنية التعبير، أي في الشكل. ومن هنا، لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي، وإنما تكمن في ما تطرحه رؤياه، أو في ما تكشف عنه. وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية. فالالتزام الشعري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف.

وفي هذا الالتزام، وحده، يتحقق تجاوز الثقافة الموروثة، وتجاوز بنيتها التعبيرية، وإرساء قواعد جديدة لتأسيس كتابة جديدة.

إن في هذا كله ما يشير أخيراً إلى أن مشكلات التعبير والاتصال في مجتمع يتحول، شأن المجتمع العربي، لا يمكن أن يصل البحث فيها إلى الوضوح الكامل، ذلك أنها مشكلات هي نفسها متحولة. ولهذا يصعب التنبؤ بوضع الشعر العربي المقبل. إن مستقبل هذا الشعر رهن بتحرر المجتمع العربي ذاته، تحرراً شاملاً، موضوعياً وذاتياً، اجتماعياً وفرديّاً. ولعلّ القيمة الحاضرة للشعر العربي كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التحول في المجتمع العربي، واحتضانه القيم والآفاق التي تختزنها هذه الطاقة أو تكشف عنها.



الحداثة / التجاوز

- ١ -

لم يُنتج «عصر النهضة» شعراً، وإنما أعاد إنتاج عمودية الشعر. وعلى الرغم مما حققته الحركة الشعرية العربية، منذ بدايات هذا العصر حتى اليوم، وزناً ونثراً، فإن عصر جماليّة البداوة/ الخطابة هو الذي لا يزال يوجه نتاجها السائد. فمعظم الشعر العربي الراهن استطراد للشعر في «عصر النهضة»، أي استطراد للثابت. شعر الوطنية استطراد لشعر الحماسة. وشعر النقد الذي يتناول المجتمع العربي استطراد للشعر السياسي وشعر الهجاء والشكوى. وشعر الحب استطراد لامرىء القيس، أو عمر بن أبي ربيعة، أو جميل بثينة. وأعني بالاستطراد احتضاناً لزمن النموذج الأول ومكانه. فهذه التجربة لم تؤسس بعد الفرق حتى في الشكل. وإذا استثنينا بعض النماذج القليلة، والاستثناء ليس قاعدة، فإن الجملة الشعرية التي توجه الحركة الشعرية الراهنة هي نفسها الجملة الشعرية القديمة. والمفارقة الصارخة هنا هي أن الشعر غير الموزون يحاول أن يلبس خصائص الوزن، وأن الشعر الموزون يحاول أن يلبس خصائص غير الموزون. وهكذا، قد نجد شاعراً يكتب نثراً أقرب إلى حسان بن ثابت، مثلاً، من شاعر آخر يكتب وزناً. وهذا يعني أن

تغيير الشكل خداع وغير كاف. ويعني بالتالي أن للتجربة الشعرية الجديدة شكلاً منفصلاً عن المضمون، تماماً كما كانت التجربة الشعرية القديمة. لقد تقولب الشكل «الجديد» هو كذلك وأصبح وعاءً. وما ينطبق هنا على القالب الوزني ينطبق كذلك على القالب النثري.

هكذا نرى الشعراء الذين يكتبون وزناً يميلون إلى النثر (الكتابة)، والذين يكتبون نثراً يميلون إلى الخطابة (الوزن). وهؤلاء وأولئك خطباء مطربون. ومعظمهم ينتقدون الخطابة (الفطرة، البداهة، الارتجال) في حين أنهم يطالبون بالفطرة والبداهة الخ . . .، من حيث أنهم يميلون إلى «شعر القلب» ويرفضون «شعر الفكر». وهذا الفصل ساذج، رومنطيقي من الدرجة الدنيا، بالإضافة إلى أنه تقليدي.

نأخذ أمثلة:

١ ـ اللغة، أولاً. الإيمان المسبق بإعجاز اللغة الشعرية القديمة أدى إلى أن تصبح اللّغة مؤسسة، مستقلة عن الأشياء، قائمة بذاتها. وفي حين كانت مهمات الكتابة وأغراضها تتعدد وتتغير، لتعدد الظروف وتغيرها، كانت اللغة تزداد استقلالاً من حيث هي مؤسسة، وتزداد ثباتاً. وكان لهذا الثبات نتيجتان: الأولى، انعزال اللغة عن النشاط الفاعل في المجتمع حتى صارت عالم ألفاظ إزاء عالم الوقائع، بحيث كادت الكلمة أن تصبح رسماً بلا دلالة. والنتيجة الثانية هي تحويل الكاتب (الشاعر) إلى شخص لا يتحرك في الحياة، في معاناة الواقع، وإنما يتحرك في الألفاظ ومعاناة صياغتها. ومن هنا دلالة الأهمية التي يضفيها النقد القديم على اللفظ في الشعر والنثر. فالكتابة، بحسب هذا النقد، صناعة ألفاظ. وبما أن الوسيلة هنا (الألفاظ) صارت غاية، فقد كان محتّماً أن يصبح الشعر تكراراً. وإذا ألقينا نظرة على كتب النقد

العربي نجد أنها تُجمع تقريباً على أن الشعر تجربة في صياغة الألفاظ، لا تجربة في رؤيا الحياة والإنسان والعالم. ولعل في هذا ما يفسر إهمال الشاعر العربي للعالم: فهو لا يعمل حتى على تفسيره، فبالأحرى أن لا يعمل على تغييره. ومن هنا نفهم كيف أن النقد القديم لا يعطي للشعر دوراً تأسيسيّاً، بل يرى أن دوره هو أن يقبل المؤسَّس ويحتضنه: لا يرى، بل يصف - يمدح - يهجو - إلخ. وهذا يعني أن الشاعر يكتب دون أن يكتب: لا يشكل أي تشويش على الثقافة السائدة. ويعني أنه يكتب بلغة هي نوع من «اللالغة»، أي أنه يستخدم اللغة الشعرية بوصفها «سلعةً» جاهزة، ولا يفجّر العلاقات، ويبتكر لغته الشعرية الخاصة. لذلك صارت اللغة نمطاً. واللغة - النمط تقود إلى الشكل - النمط، والى التعبير - النمط. فنحن، حين نقرأ معظم المجموعات الشعرية «الحديثة» نرى أنها تكاد أن تكون جملة واحدة، بإيقاع واحد.

في النظرة الشعرية الجديدة، لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب. إنه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام، إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة. هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف. وبدل أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر. وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشاعر لا الشعر. وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه: لا يلبسها، وإنما يتجلّى فيها. وهكذا يؤسسها: فاللغة تولد مع كل مبدع. فلغة المبدع لا تجيء من الكلام الذي سبق أن نطق به، بل تجيء من كون الإنسان يُعرف، جوهرياً، بين جميع الكائنات، بأنه الناطق. تجيء من الأصل، لا من التالي للأصل. لا تجيء مما تراكم، بل مما لم يتراكم بعد. لا تصدر، بتعبير آخر، عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً، بل تصدر عن مبدع يبدو، لفرادة

إبداعه، كأنه يؤسسها للمرة الأولى. هكذا لا تستمد لغة المبدع رموزها وأبعادها من لغة سابقة، وإنما تنشأ رموزها وأبعادها معها وتنمو معها. ولا نفهمها بالعودة إلى مصادر سابقة (الأساطير، التوراة، الشعر العربي، أو الغربي. إلخ.) وإنما نفهمها بالغوص فيها هي ذاتها.

٢ ـ المثال الثاني: بعد الزمن. الزمن في التجربة الشعرية الجديدة، هو نفسه الزمن في الشعر القديم: ليس بُعداً داخليّاً في الأشياء، يخلقها ويغنيها وإنما هو قدر خارجي يفسد الحياة، ويهدم الكمال، ويلتهم الأشياء. فالزمن دائماً يتضمن الكارثة. وهو من هذه الناحية، زمن رومنطيقي. وسواء تحركت القصيدة الجديدة في مستوى اجتماعي، أو مستوى نفسي أو مستوى استعادي ـ ذكروي، فهي تتحرك في إطار هذا الزمن، الزمن القدر / الخارجي. هذا المفهوم للزمن يبقينا في إطار القضاء والقدر، ويبعدنا عن التاريخ. أعني أنه يبقينا في إطار النظرة التقليدية القائلة بأن الآلام والشرور «طبيعية» لا يمكن الخلاص منها. والنظرة الجديدة (الشعرية) هي التي تقول بأن الآلام والشرور «غير طبيعية»، ولذلك يمكن الخلاص منها. النظرة الجديدة هي الخروج من قدر الطبيعة والدخول في إرادة الإنسان. هي الخروج من الثبات إلى التحول. هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية، والدخول في عالم الصراعات والتناقضات الحياتية. هي الإيمان بأن الإنسان قادر على تغيير نفسه والعالم معاً، قادر على صنع التاريخ. والقصيدة الجديدة هي التي تكون، من هذه الشرفة، مسرحاً للعالم.

٣ ـ مثل آخر: معظم الذين يمارسون الكتابة الشعرية في الفترة الزمنية الراهنة، يصدرون عن الرأي القائل بأن الشعر إنما هو تعبير طبيعي عن الواقع. وهم يدافعون عن هذا الرأي، ويعلنونه باستمرار،

ويكررونه. وهذا رأي تقليدي قديم، نابع من مفهوم الزمن بوصفه قدراً.

والموقف الشعري الصحيح، هو الذي يؤكد **النقيض**: فالشعر الجديد هو ما يناقض الواقع. ففي مجتمع، كالمجتمع العربي، مغترب على جميع المستويات، يجب أن يكون الشعر، والفن، بعامة، نقيضاً للواقع، يحطم جميع أوهامه.

- ٢ -

من هنا يجب أن نعيد النظر، أساسيّاً، في تقويم «عصر النهضة». ومع أن هذه التسمية آتية من «الغرب»، بالإضافة إلى أن بداية هذا العصر تحدد بدخول الغرب إلى مصر، غازياً، ممثّلاً بنابليون، سنة ١٧٩٨، فليس بين «النهضة» العربية والنهضة الغربية، أساس مشترك. فهذه النهضة لم تنطلق من أصل قديم مسيحي - غربي، وإنما انطلقت من أصل مغاير، يوناني - وثني. وحققت، أخيراً، انقلاباً شاملاً، ثقافيّاً، واجتماعيّاً. أما «النهضة» العربية فلم تحقق أية خطوة جذرية تمهد لنقل المجتمع العربي إلى تحقيق مثل هذا الانقلاب. ثم إنها «أحيت» أجوبة قديمة عن مشكلات «حديثة»: أي أنها رسّخت الحركة التلفيقية، فيما عمّقت التناقضات بين الثنائيات: الدين/العقل، النبوة/التقنية... إلخ.

نضيف إلى ذلك أن «النهضة» العربية عمقت لدى العربي اعتقاده بأن ما هو حديث إنما هو خاص بغير العرب - سواء كان هذا الحديث طريقة حياة أو طريقة تفكير. هكذا أخذ الحديث يفترض، بالنسبة إلى العربي، مجابهة مع الغرب - مع عالم مختلف. ومن هنا نفهم كيف أن الخلاف بين

المحافظين والمجددين، القدماء والمحدثين، في المجتمع العربي، رافقه ويرافقه دائماً، نقاش حول الشرق والغرب، وحول طبيعة العلاقة فيما بينهما.

وفي هذا الضوء نعرف كيف أن الحضارة الغربية تعني التغير - أي النقد والبحث وإعادة النظر الدائمة في الأفكار السابقة، والأوضاع السابقة. ونفهم كيف أنها قائمة على الحركة القلقة، المتسائلة، الخلاّقة.

وفي هذا الضوء نعرف، بالمقابل، كيف أن الحضارة العربية، بحسب النظرة التي عرضناها تعني الثبات، أي التقليد والنقل. وكيف أنها قائمة على التفسير والمحاكاة، وكيف أن الخلاف بين المحافظة والتجديد، ينظر إليه على أنه دليل أزمة وضياع، لا دليل صحة ووضوح.

نفهم، باختصار، كيف أن الحضارة العربية[١٧٩] قائمة على الاستعادة وطلب السلامة / النجاة، في حين أن الحضارة الغربية قائمة على طلب المغامرة والاكتشاف.

كل تعبير عن الواقع هو نوع من الاستعارة أو المجاز. ذلك أنه تجابُهٌ تخيّلي بين الفكر والواقع. ويكون التعبير أكثر عمقاً حين يكون التجابه جدليّاً. لكن، حتى في هذه الحالة، يظل التعبير نوعاً من المجاز، أي شكلاً خاصّاً من فهم الواقع وتصوره. والخطأ في تقليدية «النهضة»، هي أنها وحّدت بين الواقع والتصور الموروث، أي التعبير الموروث. وفي ذلك وحّدت بين مادة تتغير باستمرار ولا نفاد لها، وشكل تخيلي - تعبيري خاص، ومحدود، لا يمكن أن يستوعب لانهائية هذه المادة - الواقع. ومن هنا توكيد شعراء «النهضة» على التماثل بين شكل تعبيري قديم وواقع يتجدد باستمرار. ومثل هذا التماثل محال. ذلك أن أشكال التعبير غير متناهية، شأن الوقائع غير المتناهية. إن **«نظام القول»**، بتعبير آخر،

لا يمكن أن يكتمل، اكتمال «النظام العضوي»، وإنما يظل مفتوحاً، شأن المجتمع الإنساني الذي هو نظام لا يكتمل، وإنما يتكامل باستمرار.

- ٣ -

تستلزم إعادة النظر في «النهضة» وشعرها، إعادة النظر في معنى اللغة الشعرية.

ليس الشعر ماهية. ليس هناك شعر في المطلق. هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريّاً أو لا يكون. ويحدد الشعري، بدئياً وموضوعيّاً، بلغته، لا بفكريته. إذ لو كان يحدد بفكريته لما كانت هنالك حاجة إلى نشوء لغة خاصة، شعرية. فممارسة الإنسان للشعر، كتابة وتذوقاً، تعني أن هناك لغة توصف بأنها شعرية، مقابل لغة توصف بأنها غير شعرية. أي أن هذه الممارسة تكشف عن تمايز في مستويات الكلام.

لا أقصد بذلك أن اللغة الشعرية خالية من الفكرية، وإنما أقصد أن هذه اللغة ليست كلمات أو تعابير من جهة، تملأ بأفكار من جهة ثانية. أقصد، بتعبير آخر، أن اللغة في الشعر ليس إناءً للأفكار كما هو الشأن في العلم أو النثر، بعامة. اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد، ودِفْقٍ واحد.

المهم، إذن، قبل الكلام على نصٍّ شعريٍّ ما، وعلى دوره، أن نرى: هل هو، حقّاً، شعر، أم لا. وأن نرى، إذا كان شعراً، مدى شعريته.

فكيف نحدد الشعرية في النص؟

هذا سؤال قديم، كان الجواب عنه يتنوع أو يبقى ثابتاً، تبعاً

للمراحل التاريخية، وتبعاً لتبدّل الأزمنة والأوضاع الحضارية. وفي الموروث العربي جوابان: الأول وصفي، خارجي. والثاني تحليلي يستمد معاييره من بنية النص ذاتها.

وبما أننا لا نقدر أن نفهم حاضرنا الشعري إلا في ضوء ماضينا الشعري، فلا بد من أن نستحضر هذين الجوابين.

الأول، الوصفي يعرفه الجميع: الشعر هو الكلام الموزون المقفّى. وهذا جواب / تحديد لم تعد له، كما أرى، قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر والنثر. وقد تجاوزته الممارسة الشعرية العربية الحديثة. غير أن هنالك مفارقة يجب أن نشير إليها: فمع أننا تجاوزناه، بالممارسة، على صعيد الإبداع، يبدو أننا، على صعيد البنى الثقافية السائدة ومؤسساتها، لم نتجاوزه إلا ظاهريّاً، وأن معظمنا لا يزال يفكر في الشعر، ويكتبه، ويتذوقه، ويقوّمه، ضمن المنظورات والمعايير التي ترتبط بهذا الجواب.

الجواب الثاني يخلخل الجواب الأول ويمهد لتجاوزه، لكنه، بذاته، لا يتجاوزه جذرياً. الشعر، بحسبه، موزون مقفّى. لكن بحسبه أيضاً، لم يعد، كل كلام موزون مقفى شعراً، بالضرورة. بتعبير آخر، لم يعد الوزن والتقفية معياراً نوعيّاً للشعر، فقد طالب هذا الجواب بشيء آخر لا بد منه، يقوم في النص، لكي يصح أن نسمّيه شعراً. وهذا يتضمن التوكيد على أن هناك نصوصاً موزونة مقفاة وليست، مع ذلك، شعراً.

أسّس هذا الجواب الشعراء أنفسهم، وتبعهم في ذلك بعض النقاد. عبد القاهر الجرجاني، بينهم هو أول من حاول أن يصوغه، نظريّاً.

يرى الجرجاني أن شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية،

بالضرورة، وإنما تجيء مما سمّاه طريقة النظم، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات. وهذا ما نسميه اليوم طريقة الأداء أو التعبير، أو بنية الكلام.

ويميز الجرجاني، من أجل توضيح شعرية النص، بين معنيين: عقلي، وتخييلي. يحدد الأول بأنه المعنى الذي «يجري مجرى الأدلة والفوائد»، ويصفه بأنه «ثابت» و«صريح» ويحكم عليه قائلاً: «ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب».

ويعلل حكمه هذا بقوله إن الشاعر هنا «يورد معاني معروفة»، وبأنه «يتصرف في أصول كالأعيان الجامدة، لا تزيد ولا تفيد، كالحسناء العقيم، والشجرة الجميلة التي لا ثمار لها».

- ٤ -

يحدد الجرجاني المعنى التخييلي بأنه «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي»، وبأنه «مفتنّ المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يُحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً». ويقول إن الشاعر يجد في التخييل «سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدىء في اختراع الصور ويعيد»، وبأنه يكون فيه «كالمستخرج من معدن لا ينتهي».

تتضمن هذه التحديدات النقاط الأساسية الآتية:

١ ـ ليس الواقع، بوقائعه وحقائقه الثابتة، مقياساً لصدق الشعر. وليس التطابق معه معياراً لشعريته أو لجودته. فللشعر واقع آخر، غير الواقع العيني، الجاهز، المباشر، وهو يُبحث ويُقوّم، في منظور هذا الواقع الآخر، وبخصوصيته.

٢ ـ لا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر. إنه يُفلت من كل تحديد، ذلك أنه ليس شيئاً ثابتاً، يتناول شيئاً ثابتاً، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر.

٣ ـ يجيء الشعر من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي. ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبّق، وإنما يجيء من مجهول لا ينكشف، بشكل نهائي، لأنه في حاجة دائمة الى الكشف. وشرط الشعر إذن أن يكشف لنا مجهولاً، لأن الشعر الذي يقدّم لنا المنكشف المعروف، لا يكون إلا ترتيباً آخر لما عرفناه، وصياغة ثابتة لما خبرناه، أي أنه يكون عقليّاً، ويكون نافلاً، ولا يكون، بالتالي، شعراً.

٤ ـ الشعر، إذن، لا يُخبر، ولا يَسرد، ولا ينقل أفكاراً، ولا يصدر عن العقل والمنطق، ولا عن العادة والتقليد. وإنما يوحي، ويومىء، ويشير، فاتحاً للقارىء أفقاً من الصور، مؤسساً له مناخاً من التخيلات.

٥ ـ إذا كان المعنى العقلي يعني استخدام المفردات، كما هي، في أصلها الوضعي الاصطلاحي، فإن المعنى التخييلي يعني استخدام المفردات بطريقة تحيد بها عن أصلها الوضعي، أي عما وضعت له أصلاً، ويشحنها بدلالات وإيحاءات وقيم جديدة.

آخذ أمثلة:

يقول أبو تمام:

كأنني، حين جرّدت الرجاء له
غضّاً، صببت به ماء على الزمن

ويقول، متحدثاً عن مطر الربيع:

مطر يذوب الصحو منه، وخلفه
صحو يكاد من النضارة يمطر

ويقول ابن طباطبا، يصف النهار:

رب نهار أمست أصائله
ترشف من شمسه صبابات

ويقول ذو الرّمة، متحدثاً عن المسافر:

سقاه الكرى كأس النعاس، فرأسه
لدين الكرى، من آخر الليل ساجد

ويقول الشريف العقيلي، واصفاً حنينه إلى حبيبته، ورغبته فيها:

ضاقت عليّ نواحيها، فما قدرت
على الإناخة في ساحاتها القُبَل

الشاعر في هذه الأمثلة يخرج بالكلمات عما وضعت له أصلاً، أي يخرج بها عن المألوف والعادة. إنه يفرغ الكلمات من دلالاتها السابقة، ويشحنها بدلالات جديدة، من أجل أن يسمي أشياء لم يسمّها أحد قبله. ومعنى ذلك أنه يصعب التعبير بوساطة الواقع والحقيقة، عما عُبِّر عنه في هذه الأمثلة. والمقصود بالواقع والحقيقة هنا ما كان من الألفاظ مفيداً لما وضع له في الأصل. لذلك لا نقدر أن نفهم هذه النماذج، في ضوء تفسيرها عقلياً أو منطقياً، أي في ضوء اتخاذ الواقع والحقيقة معياراً لصدقها، أو لشعريتها. وإنما يجب لكي نفهمها، شعرياً، أن نلجأ إلى تأويلها، بمعنى أننا لا يجوز أن نفسرها بحرفيتها، بل برمزيتها. وهذا ما سمِّي، في علم الجمال القديم، المجاز، وما نسميه، اليوم: اللغة الشعرية. هذه اللغة هي التي تتيح للشاعر أن يسمي القبلة ناقة، وجسد حبيبته ساحة، وأن يقول إن هذه الساحة أضيق من أن تتسع لقبلاته. ويعلل النقد العربي القديم ظاهرة اللجوء إلى

المجاز بأن «النفس إذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منـه، تشوّقت إلى كماله، فلو وقفت عـلى تمام المقصـود منه، (كـما هي الحال في المعنى العقلي) لم يبق هناك تشـوق أصلاً». والمجـاز، إذن، يولِّـد التشوق إلى علم مـا ليس بمعلوم، أي إلى تحصيل الكـمال. والشعـر، إذن، ضمن هذا المنظور، هو ما يخلق تشوّقاً لا ينتهي إلى كمال لا ينتهي.

هذه ثورة جمالية ـ شعـرية في تـراثنا. وقـد صاغهـا أبو نـواس، كما أشرت في «تأصيل الأصول»، في أبيات يمكن أن تشكل بيانـاً شعريـاً، يطيب لي أن أثبتها ثانية هنا أيضاً. يقول:

غير أني قائل ما أتاني
من ظنوني، مكذبٌ للعيان
آخذٌ نفسي بتأليف شيْءٍ
واحد في اللفظ، شتى المعاني
قائمٍ في الوهم، حتى إذا ما
رمته، رمت معمًّى المكان
فكأني تابع حسن شيء
من أمامي، ليس بالمستبان.

ـ ٥ ـ

تقوم هذه الثورة، أساسيّـاً، على القـول إن اللغة الشعـرية تكشف عن الإمكـان، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبـل، وبأن المستقبـل لا حدّ له، وبأن اللغة الشعرية، تبعاً لذلك، تحويـل دائم للعالم، وتغيـير دائم للواقع وللإنسان.

وتنهض هـذه الثورة الجـمالية ـ الشعـرية عـلى ثورة فكـريـة تنـاقض

الثقافة التي تقوم على الرؤيا الختامية للكون، أي التي ترى أن العالم معروف، لا مجهول فيه، وأن مهمة الإنسان أن يشرحه، وأن الزمن، بالتالي، ليس مجالاً لاكتشاف شيء لم يكتشف، في حقل المعرفة، وإنما هو فرصة يتاح فيها للإنسان أن يتعرف على المعروف.

لكن، إذا كان مقياس الجرجاني في شعرية الشعر، يبطل شعرية معظم النتاج الشعري العربي، ماضياً وحاضراً، فكيف تكون الحال، بالنسبة إلى المقياس الشعري الجديد الذي يفيد من الجرجاني، ويضيف إليه أبعاداً أخرى، أكثر غوصاً في مشكلية الشعر، وأكثر إحاطة؟

ولكي نوضح أبعاد هذا المقياس الجديد، لا بد من التوكيد، خصوصاً في ما يتعلق بالكلام الدائر حول الشعر، اليوم، على المبدأ التالي: قبل البحث في ثورية النص الشعري أو عدم ثوريته، في جماهيريته أو نخبويته، في تقدميته أو رجعيته، ينبغي على الباحث أن يتأكد أولاً من شعريته. وقلما نجد باحثاً في الشعر، اليوم، ينطلق من هذا المبدأ الأولي. فكل «مجموعة شعرية» مطبوعة، بل كل «قصيدة» منشورة تُعَدّ سلفاً، شعراً. وفي هذا يكمن جانب كبير من عوامل التخبط والفوضى في النقد، فهماً وتقويماً.

إن عدم التوكيد على هذا المبدأ هو الذي أدى إلى هذا الركام الهائل من الدراسات الشعرية التي لا قيمة لها، حول «شعر» ليس شعراً. وهو الذي أشاع في الأوساط الأدبية أحكاماً نقدية وتقويمية شوّهت الذوق والفهم، وخلقت مناخاً، باسم الشعر، يناقض الشعر.

من هذه الأحكام، تمثيلاً لا حصراً، إجماع «النقاد المحدثين» على أن «الكوليرا» ـ النص الذي كتبته نازك الملائكة، عام ١٩٤٧، هو بداية الشعر العربي الحديث. وما من ناقد، بين هؤلاء، توقف قليلاً

ليسأل: هل هذا النص شعر حقاً؟ وسوف يبدو قاسياً، القول الحق بأن أي شخص يُعنى، عمقياً، بالشعر أو يمتلك خبرة في التذوق والنقد، لا يُسقط هذا النص كليّاً من إطار الشعر الحديث وحسب، وإنما يسقطه أيضاً من إطار الشعر. وسيقول عنه ما قاله الجرجاني عن نصوص مماثلة: «ليس للشعر في جوهر هذا النص وذاته، نصيب».

وكما أننا نؤرخ لحركة الشعر الحديث بنصٍّ ليس شعراً، فإننا كذلك نؤرخ لشعر الثورة أو الشعر الثوري، أو الشعر الواقعي بنصوص ليست من الشعر في شيء، وليست، تبعاً لذلك، من الثورة في شيء. وفوق ذلك يتخذ بعضنا من هذه النصوص مقاييس لشعر الثورة ولشعر الجماهير الثورية.

- ٦ -

كيف نتعرف على شعرية النص، أو على خاصيته الشعرية؟

الجواب، عُمْقيّاً، قدمه الجرجاني. وهو، في ذلك، سابق رائد، ليس بالقياس الى النّقد العربي وحسب، وإنما بالقياس أيضاً إلى النقد الشعري الحديث في العالم الحديث.

ومحاولة الإجابة هنا ليست إلا تطويراً وتفتيقاً للنواة التي وضعها الجرجاني.

تعتمد هذه المحاولة على التمييز بين وظائف الكلام. فهذه الوظائف ثلاث: إخبارية (الإعلام، الرواية...)، برهانية (التحليل، التدليل...)، تخييلية (الجمال، الشعر...).

يستند هذا التمييز، بدوره، إلى مفارقة لغوية، لكنها في طبيعة اللغة

ذاتها. فوظيفة اللغة البدهية هي تسمية الأشياء بأسمائها، ومع ذلك تلجأ في أحوال عديدة إلى طريقة تقوم على تسمية الأشياء بغير أسمائها - أي أنها تسمي شيئاً باسم شيء آخر يختلف عنه. ويحفل الشعر الجاهلي (الذي يتغنى به كثيرون، زهواً وافتخاراً دون أن يعرفوه، حقاً) بهذا اللجوء. ويحفل به القرآن الكريم، أيضاً. ويحفل به كذلك الشعر العربي في مختلف عصوره.

بتعبير آخر: مع أن لغة كل إنسان عاقل تريد أن تكون منطقية، فإن اللغة التي يؤدي إليها هذا اللجوء غير منطقية، بمعنى أننا لا نقدر أن نفهمها إلا إذا عَدَدْناها نقيضاً للمنطق، أي تتعارض مع الوظيفة العادية للغة.

آخذ مثلاً هذه الآية: «هنّ لِباس لكم، وأنتم لِباس لهنّ». (البقرة: ١٨٧)، فهي تسمّي شيئاً باسم شيء آخر يختلف عنه: إنها تغيّر الوظيفة العادية، المنطقية للغة، أي تغير طبيعة اللغة، ولا نقدر أن نفهمها إلا إذا نظرنا إليها من منظور غير عادي، وغير منطقي.

لماذا تبتعد اللغة، التي هي أداة تواصل منطقي، عن المنطق، وتكوّن سياقاً يتأسس على هذا الابتعاد؟ ما الذي يدفع الإنسان إلى الخروج من لغة المنطق الواضح، واللجوء إلى لغة أخرى، غامضة، وغير منطقية؟

هنا يكمن سر الشعر، أي تكمن الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة. فهذه اللغة محدودة، في حين أن هذا العالم غير محدود. ولا نستطيع أن نعبّر بالمحدود عن غير المحدود. لا بد إذن من اللجوء إلى وسائل نتغلب بها على هذه المحدودية. هذه

الوسائل هي، تحديداً، خاصية الشعر أو لغته. وهي التي سمّاها أسلافنا بلغة المجاز.

العبارة في هذه اللغة أكثر حيوية وشمولاً من العبارة في اللغة العادية، ذلك أنها تشير، بالإضافة إلى الشيء أو المسمّى الأصلي، إلى بُعده اللاّمرئي، وإلى حركة الانفعال والتخيُّل عند من يسمّيه، بينما لا يشير التعبير في اللغة العادية إلا إلى الواقع العيني المباشر.

ومعنى ذلك أن المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، وأنه يُضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وأنه يسمّي، إلى ذلك، أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة.

هكذا تتيح هذه اللغة إمكاناً لتجاوز محدودية اللغة: تخترق حدودها، وتقول ما لا يقال. وأن نتجاوز باللغة محدودية اللغة (أرجو ألا تفسّر هذه العبارة، منطقيّاً) يعني أننا نقدم عالماً غير عادي، أي نقدم صورة عن العالم من مستوًى أكثر غنًى وعلوّاً.

هنا نرى الفرق أو الفصل النوعي بين ما هو شعري وما هو غير شعري. نضيف إلى ذلك أن الشاعر هنا يعطينا شعوراً حادّاً بالواقع، يكشفه ويضيئه، في حين أن اللغة العادية تموّه الواقع وتقنّعه. وبهذا المعنى نقول إن الشعر هو الكلام الإنساني الوحيد الذي يظل، بطبيعته، حرّاً، ذلك أنه يرفض، بطبيعته، كل شكل من أشكال تمويه الواقع، أي كل شكل من أشكال القمع. وحين يخون الشعر طبيعته، بفعل من يمارسه ـ وما أكثر ما تُخان الطبيعة ـ يفقد خاصيته الشعرية، ويبطل، بالتالي، أن يكون شعراً.

بيان من أجل كتابة جديدة

- ١ -

«لماذا أقرأ»؟ هذا هو السؤال الذي تفترض الكتابة طرحه، مقابل السؤال الذي افترضت الخطابة طرحه: «لماذا أسمع»؟

تقتضي الخطابة، في صميم بنيتها بوصفها فناً قولياً، جمهوراً تخاطبه. وهي، تبعاً لذلك، قائمة، أساساً، على استمالة هذا الجمهور وإقناعه. وتعني الاستمالة كسب تأييد الجمهور للقضية المطروحة، واستجابته لما يطلب إليه في هذا المجال. ويعني الإقناع إشباع مشاعر الجمهور وعواطفه، وإرضاء فكره، بحيث يميل ذهنه إلى تقبّل هذه القضية.

ومن هنا كانت الخطابة فن القول الذي يدفع إلى العمل، أي فن القول العملي، من حيث أنها لا تهدف إلى التأثير في ذهن الجمهور وحسب، وإنما تهدف كذلك إلى التأثير في إرادته. إنها تخاطب العقل والعاطفة من أجل أن توجه الإرادة وتدفعها إلى العمل.

والخطابة هي إذن فنّ **التعليم والتحريض**، من حيث أنها تقوم، أساسيّاً، على **الإقناع والتأثير**. وإذا كان الإقناع يقتضي الوضوح، وقوة البرهان والدليل، وحسن الأداء البلاغي، تقريراً ومباشرة، على

الأخصر، فإن التأثير يقتضي جمال الصوت عند الخطيب، نبرة وتوازناً وإيقاعاً ـ عبر اللفظ والعبارة، والأسلوب، من جهة، ويقتضي، من جهة ثانية، جمال الحركة ـ إلقاءً وإشارةً، هيئةً ووقفةً وملامح.

ما تكون غاية الخطابة، بوصفها فناً قولياً، في هذا المنظور؟ إنها جوهرياً: الدعوة. الدعوة إلى الرأي أو العقيدة، أو الإيديولوجيا كما نعبّر اليوم، أي أنها دعوة شاملة: اقتصادية ـ اجتماعية ـ سياسية. وهي، من حيث أنها دعوة، يشترط فيها التربية، والتوجيه، والهداية، وإذكاء الحماسة للعمل. ومن هنا كانت، بالضرورة، أكثر فاعلية من الكتابة، أو على الأقل يفترض أنها كذلك.

ندرك أهمية الخطابة ودورها في الحياة العربية، من النظر في طبيعة نشأتها. فقد نشأت كحاجة عضوية. أي نشأت في وسط اجتماعي أمّي لا يقرأ ولا يكتب ثم جاء القرآن الكريم توكيداً لهذه الحاجة: خاطبَ أميّين. ولذلك خاطبهم بشكل يأسر أسماعهم وقلوبهم معاً، بحيث يؤخذون به وينقادون إليه. ومن هنا جاءت بنية آياته، في معظمها، خطابية. ومن هذه الزاوية، تمكن دراسة القرآن الكريم، من حيث هو فن قولي في القيادة والسياسة، وفي الإقناع أوّلاً.

بما أن الخطابة تهدف إلى الإقناع والتأثير، فقد قامت، بوصفها طريقة تعبير، على المنطق من أجل الوصول بالجمهور إلى التصديق، أي أنها قامت على الوضوح، بشكل مباشر، ودون إبهام. قامت، بتعبير آخر، على «المعنى العقلي».

وفي هذا ما يفسر ارتباطها العضوي بالدين والسياسة، في المجتمع العربي.

- ٢ -

يُجمع علماء البلاغة العرب على أن لِلخطابة أصولاً ثلاثة: الإيجاد، والتنسيق، والتعبير.

يعنون بالإيجاد، ابتكار المعاني المقنعة، وهي تؤخذ من الأدلة (ويلجأ في ذلك، على الأخص، الى الأمثلة والقياس). ومن الآداب، ويعنون بها الأخلاق والصفات اللازمة للخطيب وللسامع. فيما يلزم منها للخطيب: سداد الرأي، صدق اللهجة، التودد. وما يلزم للسامع: رعاية حاله، وخطابه بما يلائمه.

ومن الأهواء، ويعنون بها، الانفعالات التي تثير في النفس اللذة أو نقيضها. وهي تصدر عن الشهوة والغضب.

أما التنسيق فهو ترتيب هذه المعاني، وربط أجزائها بإحكام، لكي تجيء أحسن وقعاً، وأوضح غاية.

والتعبير أخيراً هو الإفصاح عن هذه المعاني، بشكل برهاني، يراعي طبقات السامعين وأحوالهم: تأنّقاً في القول، أو بساطة، تصريحاً أو تعريضاً، إيجازاً، أو إسهاباً، بحيث تظل صيغة التعبير مُشاكِلة للمعنى.

تتويجاً لهذه الأسس، بنيت الخطبة، من حيث شكلها، بناءً منطقيّاً. فهي تتسلسل في أجزاء مترابطة: مقدمة، فعرض برهاني، فنتيجة. ويتحدث ابن الأثير عن المقدمة ـ الافتتاح، فيقول: «خص الافتتاح بالاختيار، لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام، ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظة، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنّب الحشو. وينبغي أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال (أن يأتي

الخـطيب في صدر الخـطبة بمـايدل عـلى المقصـود منهـا)، فـإن بـراعـة الاستهـلال من أخصّ أسبـاب النجـاح في الخـطبـة» (المثـل السـائـر، ص٦٤).

وتقوم المقدمة، إذن، على الإيجاز وسهولـة اللفظ، ووضوح المعنى. أما العرض فقوامه أن يقدم الخطيب رأيه بتدليل عليه وتفنيد لما يخـالفه ـ وفقاً لترتيب منطقي، بعيداً عن التعقيد والغموض.

أما النتيجة ـ الخاتمة، فتلخيص غايته الإيجاز والإقناع.

من هنا اقترنت الخطابة بالبلاغة، بل ربما كانت أقـرب فنون القـول إلى أن تمثل صورتها الفضلى، استناداً إلى تحديدات البلاغـة، كما رآهـا العـرب. ولعلّ خـير تحديـد هو مـا يقولـه الجاحظ: «لا يكـون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكـون لفـظه إلى سمعـك أسبق من معنـاه إلى قلبـك». (البيـان والتبيـين: ١/١٧).

يمكن القول إن أسلوب الأداء هو، في هذا المنظور، أساس البلاغـة والأسلوب هنـا هو طـريقة الخـطيب في: اختيار ألفـاظه، وتـأليفهـا، وعـرض هذا التـأليف في نسق يلائم غـرضه وسـامعه معـاً. الأسلوب بتعبير آخر، هو المظهر الهندسي ـ البنـائي، لفكرة الخـطيب وللعلاقـة التي يريد أن يقيمها بينه وبين سامعه.

وشرط الأسلوب أن يكون كالفكـرة، صحةً ووضـوحاً ودقّـةً، ومن أجل ذلك، ينبغي أن يتكون من جمل قصيرة، متوازنة، إيقاعية.

- ٣ -

كان الخطيب، في الجاهلية، بشكل عام، سيد القبيلة وحكيمها. فالخطابة مرتبطة، أصلاً، بالسيادة والسياسة. وفي الإسلام أضيف الارتباط بالدين. ومن هنا كان الخطيب يجمع في شخصه: التمثيل الديني ـ السياسي والتعبير عن هذا التمثيل: كان «لغة النظام» ولهذا كانت الخطابة شكلاً أكثر التصاقاً ببنية النظام، من الشعر، من حيث أنها أداة التعبير عن الأغراض الجماعية والآراء العامة، على النقيض من الشعر الذي كان ينحرف أحياناً عن هذه إلى التعبير عن الأغراض الذاتية والانفعالات الشخصية ـ خصوصاً أن الشعراء لم يكونوا، بعامة، من الأسياد والحكماء، بل كانوا من «عامة» الناس، إجمالاً. وفي هذا ما يفسر انحدار الشعر إلى الابتذال، والتكسب، والهجاء الذي ينال من الحُرمات والأعراض. وفيه ما يفسر أيضاً تقديم الخطابة على الشعر، في العهد الإسلامي الأول، لحاجة المسلمين إليها في الدفاع عن الدين الجديد، والتبشير به، وجمع الآراء حوله. وفي هذا، إلى ذلك، ما يفسر تحول الشعر، في العهد الإسلامي الأول، إلى خطابة ـ أي إلى أن يتبع منهجاً خطابيّاً. الشعر الديني ـ السياسي، مثلاً، كان خطابيّاً يقوم على الارتجال، والجدل، وهجاء الخصم، ومدح الصديق. كان، بتعبير آخر، حماسيّاً ـ تبشيريّاً، يعكس العقيدة، ويهدف إلى الإقناع. ومن هنا، تمكن تسميته بالخطابة الموزونة المقفّاة.

ولا يعود انتشار الشعر إلى أوليته على الخطابة، نوعيّاً، وإنما يعود إلى أسباب موضوعية: الأمية وانعدام الكتابة، وإمكان الذاكرة أن تستوعبه وتحفظه أكثر مما تستوعب الخطب وتحفظها. وفي هذا الصدد يؤكد النقاد العرب «أن ما تكلمت به العرب من جيّد المنثور، ومزدوج الكلام أكثر

مما تكلمت به من الموزون، إلا أنه لم يحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره» (صبح الأعشى: ١/ ٢١٠). وهذا يعني أن العرب لم يرفضوا الخطابة تفضيلاً للشعر، وإنما ضعفت موضوعيّاً، بقوة الأشياء ذاتها «لسهولة حفظ الشعر، وشيوعه في حاضرهم وباديهم، وخاصهم وعامهم، بخلاف الخطابة، فإنه لم يتعاطها منهم إلا القليل النادر، من الفصحاء المصاقع فلذلك عزّ حفظها، وقلّ عنهم نقلها، وقد كانت تقوم بها في الجاهلية سادات العرب ورؤساؤهم، ممن فاز بقدح الفضل، وسبق إلى ذرى المجد، ويخصّون ذلك بالمواقف الكرام، والمشاهد العظام، والمجالس الكريمة، والمجامع الحفيلة» (المصدر السابق نفسه).

وقد وصلت الخطابة إلى أوجها البلاغي في خطابة الإمام علي: أصبحت فنية، تقوم على التأمل العقلي، في تركيب بدوي - حضري. من الناحية الأولى، انتقلت الخطابة من مرحلة الإعلام والإبلاغ، إلى مرحلة الفن، أي أن الطبع اقترن، عضوياً، بالصناعة. ومن الناحية الثانية أخذت تشمل قضايا الروح والفكر والتأمل العقلي، ومن الناحية الثالثة أخذت تجمع بين البداوة والحضارة، أي بين الجزالة الجاهلية، والتأنّق والصقل الحضريين.

- ٤ -

الخطابة، إذن، نموذج البلاغة الأرقى، والأكثر فاعلية، ولئن تلاشى أو تراجع، بفعل الظروف، فقد بقي مثالاً في الذاكرة، ومن هنا نشأت الضرورة لمحاكاة هذا المثال في فنون القول الأخرى، وفي طليعتها الشعر. وفي هذا ما يفسر عمل البلاغيين العرب في قياس الشعر على

الخطابة، كمثل قياس الأدب، بعامة، على الدين. والواقع أن هؤلاء البلاغيين حددوا، في كلامهم على الشعر، بلاغة الخطابة، ولم يحددوا بلاغة الكتابة.

هكذا رسموا للشعر نمطاً وظيفياً، يقوم على سمات موضوعية معينة، سواء في المديح أو الرثاء أو الهجاء، أو غيرها. وقوام هذا النمط الوظيفي، التأثير في السامع، في مناخ من البديهة والارتجال والإيجاز - أي من الوضوح، والدقة، والمباشرة.

لكن، كما تغيرت البنية العربية، اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً، حينما أصبح الإسلام مدينة، أو على الأصح - حينما أخذ يعيش في مناخ مدني - حضري، كان لا بد أن تتغير البنية الأدبية أيضاً.

ونعرف جميعاً أن التحول الاقتصادي - الاجتماعي - السياسي، في المجتمع العربي كان أسرع من التحول اللغوي - الأدبي، على النقيض مما يحدث اليوم.

وهذا عائد في الدرجة الأولى إلى ارتباط البنية اللغوية - الأدبية، ارتباطاً عضوياً بالدين، وعلى الأخص، بلغة القرآن الكريم وبيانه. وساعد في إبطاء هذا التحول، ارتباط البنية اللغوية - الأدبية - الدينية بالنظام السياسي، والصراع الدائم بين هذا النظام والخارج العدوّ. ولهذا كان لتشديد النظام على إثبات هذه البنية هدفان: الأول تدعيم إيديولوجيته، والثانية اللجوء إليها، احتماءً من الإيديولوجية المناهضة، وبخاصة تلك الآتية من خارج المجتمع الإسلامي.

وفي هذا ما يفسر القول بمحاكاة القديم، بيانيّاً، والنسج على منواله، ويفسر، بالتالي، سيادة التقليد، والسرَّ في معاداة التجديد -

ذلك أن التجديد أخذ يقترن بمناهضة القديم، وبالإحداث الذي يجيء غالباً، من التأثر «بقديم» آخر، غير عربي أو غير إسلامي. بل صار الإحداث، فكريّاً وأدبيّاً، يُفسَّر على أنه مناهضة سياسية للموروث، أو لما هو سائد، بالإضافة إلى كونه مناهضة ثقافية، للموروث، أو لما هو سائد.

وهذا ما يوضح معنى الصراع بين «القديم» و«الجديد»: فهو لم يكن مجرد صراع شعري - أدبي، وإنما كان أيضاً، صراعاً سياسيّاً.

- ٥ -

كيف أخذت تتغير البنية اللغوية - الأدبية، في المجتمع العربي؟ أخذت، باختصار، تنتقل من بنية الخطابة إلى بنية الكتابة. وبدلاً من السؤال: كيف أخطب؟ نشأ السؤال الجديد: كيف أكتب؟

«لم لا تفهم ما يقال؟»: في جواب أبي تمام هذا، ونعرف جميعاً مناسبته، ما يكشف عن هذا الانتقال - التحول. لم يعد السامع، عنصراً أساسيّاً في القول، كما كان في الخطابة. كذلك لم يعد الموضوع، عنصراً أساسيّاً، فيه، كما كان في الخطابة. وإنما صار **القائل** العنصر الأساسي في القول. ومعنى ذلك أن خطاً فاصلاً بدأ يرتسم: الانفصال عن المشابهة والمحاكاة، بحيث أخذ الشاعر يُحدث شعره الخاص، دون لجوء إلى معيار خارجي - أي دون اللجوء إلى المعيار القديم الموروث. بتعبير آخر، لم تعد القبيلة، أو الخليفة الموضوع الأساسي للشعر، وإنما أصبح الشاعر هو الموضوع، أي أخذ الصنيع الإبداعي يحلّ محل المحاكاة النقلية، وغلبت أولية الذات على أولية الموضوع.

كان الخليفة في قصيدة لجرير أو الفرزدق مثلاً، كل شيء، لكنه أصبح، في قصيدة لأبي تمام أو أبي نواس أو المتنبي، بعدهما وسيلة للشاعر - أي أن الشاعر هو الذي أصبح، شعرياً، كل شيء. ذلك هو طابع الحداثة أو الإحداث في مراحله الأولى، كما عرفناه في المجتمع العربي: الشاعر يجد جوهره الإبداعي العميق في ذاته، لا في خارج ذاته - سواء كان هذا الخارج «تراثاً»، أو كان «جماعة»، أو كان «نظاماً».

هكذا حلّ القارىء الذي سيصبح فيما بعد، مصطلحاً كتابيّاً، محل السامع (الجمهور) الذي هو، جوهريّاً، مصطلح خطابي.

هذا التحول نحو الكتابة، أي نحو تعبير مغاير، ولّد تحولاً نحو ثقافة جديدة، وتقويم جديد.

- ٦ -

لا تخاطب الكتابة السامع، عبر أذنه، وإنما تطرح أمام الآخر، نصّاً يشاهده ويتأمل فيه. إنها بتعبير آخر، لا تخاطب الجمهور - «العام» شأن الخطابة، وإنما تتوجه إلى القارىء - «الخاص»، («العام» و«الخاص» هنا لا للتفصيل، بل لتحديد النوع). والقارىء هنا لا يقف أمام النص المكتوب، وقفة السامع أمام الخطبة: يقتنع ويؤمن، أو يرفض ويبقى على رأيه. وإنما يدخل في النص ويتأمله. ولا تخرج توقعاته، فيما يدخل النص، عن ثلاثة:

١ - يقرأ هذا النص ليذكره بما عرفه، بشكل أو آخر.

٢ - يقرأ هذا النص ليرى ما عرفه معروضاً بشكل جميل، لا يقدر أن يعرضه في شكل مماثل.

٣ ـ يقرأ هذا النص ليعرف ما لا يعرفه.

وبما أن الكتابة ليست محاكاةً وائتلافاً، وإنما هي اختلاف وإبداع، فإن التوقّعين الأولين يسقطان تلقائيّاً، لأن معرفة المعروف مسألة نافلة، عدا أنها تكرارية. ولهذا، كان التوقع الثالث هو ما ينبغي أن نواجه به النص الكتابي.

القارىء، إذن، لا يطلب من الشاعر أن يعيد إنتاج ما أنتجه الشعراء السابقون، أي أن يعيد إنتاج «الماضي» أو «القديم»، وإنما يطلب منه أن «يحدث» ـ أي أن يبدع شيئاً جديداً. إنه يطلب من الشاعر رؤيا للعالم وأشيائه جديدة، وطريقة تعبير جديدة. يعني ذلك أنه يطلب من الشاعر، من حيث هو مبدع، أن يكتب كما لو أن الشعر قبله لا وجود له، أو كأنه فيما يكتب، يخترق الشعر كله، دون أن يراه. بل يطلب من كل كاتب إبداعي أن يكتب كأنه، فيما يكتب، يخترقُ الكتابة كلها، دون أن يراها.

«لم لا تفهم ما يقال؟»: تصبح دلالتها أن ليس هناك أمام قارىء النصّ شيء مُعطى، واضح، وأن عليه أن يكتشف، هو بنفسه، ما ينطوي عليه هذا النص. وبما أن القراءة مستويات تابعة لمستوى القرّاء، فلا يمكن أن يصل قارىء النص الإبداعي إلى القبض على «حقيقته» النهائية. فلهذه «الحقيقة» مستوياتها أيضاً. القارىء بهذا المعنى «يخلق النص». إنه خلّاق آخر يواكب خلّاق النص. والنص الإبداعي هو، بهذا المعنى، أفق من الدلالات أو من «الحقائق» وليس «مكاناً» لفكرة أو مجموعة من الأفكار، نراها ونلتقطها بوضوح، واحدةً واحدةً.

- ٧ -

هذا كله لا يعني أن الشعر «القديم» انتهى، أو أن «الجديد» هو، بالضرورة، أفضل منه. وفي هذا سر الإبداع الفني الذي لا يخضع لما تخضع له التعبيرات الحضارية الأخرى: الاقتصادية ـ الاجتماعية ـ السياسية. وإنما يعني أن انتقالنا، حضارياً، من الخطابة إلى الكتابة، يفترض بل يقتضي انتقالنا، فنيّاً، من علم جمال الخطابة إلى علم جمال الكتابة.

أحدّد ملامح علم جمال الكتابة في النقاط التالية:

١ ـ أفكر في ما أعرفه وأكتب حول ما أعرفه، هذا هو جوهر نظريتنا الموروثة إلى التفكير وإلى الكتابة. فالعربي يفكر في ما يتضح له من ذاته، لا في ما يغمض. يفكر في ما كتب من قبل لا في ما لم يكتب، بعد. لكن حين لا نفكر إلا في ما نعرفه ولا نكتب حول ما نعرفه، فنحن لا نفكر في الواقع ولا نكتب. **الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم.** فأن نبدع إذن، أي أن نكتب، هو أن نخرج مما كتبناه ـ من مسافة لحظة مضت، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي. المفكر، الكاتب لا يفكر إذن ولا يكتب **إلا إذا كتب وفكّر بشكل مغاير لما يعرفه**، بحيث تكون كتابته نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول.

هكذا يتحول إيجاب المجهول إلى ما يشبه موجاً يُغوينا لكي نُبحر فيه: إنه شيء غريب عنّا لكنه هو نحن في الوقت ذاته. في حين أن المعلوم شيء غريب عنا وهو ليس منّا في الوقت ذاته. وبينما كان الأسلاف الشعراء يفضلون، بوحي الفطرة الموروثة، ما «هم» على ما

«يفعلون» فإن على الأحفاد اليوم أن يفضلوا ما «يفعلون» على ما «هم».

٢ ـ يجب أن تتغير الكتابة تغيراً نوعياً، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي. ولئن كانت الكتابة، في الماضي، خريطة رسمت عليها حدود الأنواع، وعينت رفوفها وأدراجها، وكان على كل من يدخل إليها، أن يقدم كالزائر أوراق اعتماده النوعية الخاصة، فإن هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف، والداخل إليها هو، وحده، **الغازي المخلخل الذي رَمَى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو.**

٣ ـ لم يعد كافياً أن نخلق زمناً شعرياً متحركاً، وإنما يجب أن نخلق زمناً ثقافياً متحركاً. وفي هذا تتغير العلاقة في فعل الإبداع: لا تعود بين الخلّاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلّاق وحركة الخلق. وذلك يتضمن ثلاث حقائق.

الأولى: ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه. التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك. التراث لا يُنقل بل يُخلق.

الثانية: ليس الماضي كل ما مضى. الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة. فأن ترتبط، كمبدع، بالماضي هو أن تصدر عن هذه النقطة المضيئة.

الثالثة: جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها. إنه في الفرق

الذي يعدِّد العالم ويكثّره. وإذا كان الجوهر في الفرق، أي الاختلاف، فلا شيء يعوض عن الشعر أو يحل محله. المادة هي الواحدة، **أما الكثير فهو الإنسان.**

٤ ـ الفعل المنتج أكثر أهمية من المنتَج. يجب أن نكتب ونقرأ، لا بروح التوكيد على النتاج بحد ذاته، بل بروح التوكيد على فعل الخلق. ففعل الخلق أكثر أهمية مما نخلق. بدل أن نعجب بنجاح القصيدة، أي بكمالها، ونلتذّ بها كشيء مكتمل، يجب أن نوجه النظر إلى الحركة الخلّاقة التي أنتجت هذه القصيدة، إلى الطاقة الإبداعية الكامنة وراءها. فالنتاج الأول للمبدع ليس أن ينتج نتاجه، بل أن ينتج ذاته.

٥ ـ ليست الثقافة استعادة وإنما هي ابتكار. يجب أن نكتب ونقرأ فيما نعي وعياً أصيلاً أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسَّس، وإنما هي في ما يتحرك، ويؤسِّس. لا تعود الثقافة مجموعة الآثار والقيم والمقاييس والمنجزات المتحققة، بل تصبح الحركة التي هي في طريق التأسُّس، تصبح الإبداع متحركاً في اتجاه المستقبل. وهذه هي الثقافة الفعالة التي تبدع الإنسان فيما يبدعها، وتؤسسه فيما يؤسسها.

٦ ـ البداية المطلقة مستحيلة. لكن ثمة خصوصية تظهر في مظهر البداية حين نغيّر وجهة الانطلاق. هذه الوجهة كانت في الشعر، مثلاً، كما يلي: الكتابة هي نتاج المعنى. كان الشاعر، بتعبير آخر، يكتب المعاني (التي يعرفها). وجهة الانطلاق اليوم هي: **المعنى هو نتاج الكتابة.** هذا يعني أن القصيدة ليست جواباً، بل هي سؤال ضمن السؤال أو سؤال يتجاوز السؤال. ليس المهم، إذن، في قراءتها،

أن نبحث عن الجواب بل أن نحدد مناطق الغامض وغير اليقيني من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة. ومن هنا يجب أن نكتب الشعر ونقرأه فيها نستبدل مقولة الفهم بمقولة التأمل. لا أعود أقول: كقارىء، أمام القصيدة: لم أفهمها، ما معناها؟ بل أقرأ وأسأل وأحاول أن أكتشف مزيداً من الأسئلة. كانت مقولة الفهم غاية، في الماضي، واليوم يجب أن تتحول إلى وسيلة.

الشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك. ليس للشعر تُخوم. لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده. ليست أن نستوعبه، بل أن نواكبه. وهكذا لم يعد جائزاً أن نقرأ القصيدة خطيّاً ـ سطراً سطراً، وإنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاءً.

٧ ـ بعد الإعصار الذي يمحو حدود الأنواع من على خريطة الكتابة، يجيء الهدوء. ثمة حاجة إلى الدخول في تحديد جديد لكتابة جديدة.

ليس الشكل عند الشاعر الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وإنما هو صيغة وجود. أعني أنه وعد ببداية دائمة. ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية، بل ينطلق، على العكس، من أولانية اللاّشكل. ابتداءً، يتحرر من المكتسب، المتعلَّم، الاصطلاحي. ابتداءً، لا يمارس ما مُورس. ابتداءً، يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة. ابتداءً، يتحرك وفي أعماقه طموح ليس إلى أن يتعلم القيم السائدة، بل إلى أن يخلق القيم الجديدة. ابتداءً، يرى أن المسألة ليست أن يكرر لغة معروفة، بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة. ابتداءً، يختار المجيء من المستقبل.

٨ ـ الشاعر، في هذا المنظور، لا ينقل في شعره أفكاراً واضحة أو

جاهزة، كما هو الشأن في كل شعر كلاسيكي، وإنما يمد كلماته كمائن وأشراكاً لالتقاط عالم غائب. وإذ يمدها يكافح اللغة من حيث أنها نمط: كفاح الشعر ضد اللغة ككفاح الزهرة: الزهرة مشروطة بالتربة لكنها شيء آخر غير التربة. إنه كفاح يجعل اللغة باستمرار ملغومة، محوّلة عن عاداتها، كفاح «يفسد» اللغة، بأعمق معنى عناه النقاد في كلامهم على «إفساد» أبي تمام للشعر. ومن هنا يبدو الشاعر الحديث في كتابته مخاطراً، يتقدم في مجهول: لا ينظم أرضاً اكتشفها غيره، وإنما يكتشف أرضاً يترك تنظيمها لغيره. وإذ يتقدم في هذه الأرض وما وراءها، لا يتقدم وفقاً لمخطط سابق، بل بدفعات متلاحقة، مفاجئة. كأنه يقول لنا: أنا كاشف مبتكر، ولست كاتباً.

إن شكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكراً ـ عالماً غير متوقع. كأنّ اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الخالقة. والكتابة ـ القصيدة ليست، هنا، شكلاً سابقاً يحضن فكرةً لاحقة. إنها لا تعبّر عن شيء، ذلك أنها تعبّر عن شيء هو كل شيء، ولا تغلق عليه، وإنما تفتحه إلى ما لانهاية ـ في تعبير يوحي بأنه صاغ ذاته لتوّه، لا من زمن ماضٍ. فليست الكتابة هنا شيئاً منفصلاً كالمهنة، ليست وصفاً ولا انفعالاً. إنها حالة الإنسان بوصفه كلاًّ. ومن هنا تعلّمنا أنه ما من شكلٍ مُعطى محدّد يمكن أن يكون في مستوى تجربة كيانية. فهذه التجربة من طور يتجاوز طور الكلام، فكيف إذن لا يتجاوز طور الشكل؟ وتعلمنا هذه الكتابة كذلك أن جهل الشعراء العرب بهذه الحقيقة هو الذي يُبقي نتاجهم سجين إطارٍ مسبّقٍ كأنه سجين قبر. وتعلّمنا هذه الكتابة أن علم جمال الشعر، وباختصار أن علم الجمال، ليس علم جمال الثابت، وإنما هو علم جمال المتغيّر.



الهوامش

(١) درّس، مثلاً، تلميذه ابن المعتز قصيدة لأبي نواس وشرحها له: طبقات ابن المعتز، ص ١٩٧.

(٢) الكامل: الجزء الأول، ص ٢٩.

(٣) الكامل: الجزء الثاني، ص ١.

(٤) الشعر والشعراء، ص ١٠ - ١١.

(٥) الشرح، جزء ١ ورقة ١، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لإحسان عباس، ص ٢٧٩.

(٦) العمدة، الجزء الثاني، ص ٢٣٦.

(٧) المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

(٨) العمدة، ص ٢٣٨. (الجزء الثاني).

(٩) الموشح للمرزباني، ص ٣٩٠.

(١٠) الموشح: ص ٣٩٢.

(١١) كان قد عرف سابقاً في اللغتين السريانية والآرامية. وقبلها في الفينيقية والبابلية والسومرية.

(١٢) قيل إن أول من صنّف كتاباً هو زياد بن أبيه في المثالب، لكنه لم يصل إلينا. والكتاب الأول الذي وصل وطبع كان عن أخبار الأمم الماضية صنّفه عبيد بن شرية الجرهمي، الذي استحضره معاوية من صنعاء (اليمن). وقد طبع في حيدر آباد ١٩٤٧ (بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، الجزء الأول، ص ٢٥٠ - ٢٥١).

(١٣) توفي سنة ٣٥٤ هـ.

(١٤) يمكن أن نذكر أسماء أخرى كعبد الحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ والحلاج وابن عربي والسهروردي. وتراثنا حافل بأسماء أخرى كثيرة.

(١٥) هذه الأقوال وكثير غيرها وردت في صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ٣٦ وما بعدها.

(١٦) المصدر نفسه، ص ٤٣.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٤٣.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٥٨ - ٦١.
(١٩) راجع صبح الأعشى، ١/٥٨ - ٦١.
(٢٠) صبح الأعشى ١/٨٥.
(٢١) المصدر نفسه.
(٢٢) صبح الأعشى ١/٦١.
(٢٣) المصدر نفسه.
(٢٤) محمود سامي البارودي - شاعر النهضة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩، ص ٤٠٧). راجع أيضاً: (أضواء على الأدب العربي المعاصر، تأليف أنور الجندي، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩، ص ١٣٥ - ١٤٤)؛ (الأدب العربي المعاصر في مصر، تأليف شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ص ٨٣ - ٩١).
(٢٥) ولد في بغداد سنة ١٨٧٥، في عائلة فقيرة. وكان أبوه عريفاً في الجيش العثماني. وحين مات البارودي (١٩٠٤) كان في نحو الثلاثين. وبينما عمل البارودي وزيراً، فرئيس وزارة، عمل الرصافي عضواً في المجلس المبعوثان، وبعده عضواً في البرلمان العراقي: فكلاهما عني بالسياسة، ومارس شؤونها عملياً. لكن الرصافي عاش أيامه الأخيرة فقيراً، وقيل إنه اضطر إلى بيع السجاير، لكي يعيش.

تميزت حياته، بالجرأة في التعبير: سياسياً، هاجم الحكم العثماني، وبعده الحكم الإنكليزي. وهاجم، اجتماعياً، العادات والتقاليد الدينية وغيرها، مما أدى إلى الإفتاء بتكفيره وحرق كتابه «رسائل التعليقات»، وطرده من العراق. مات سنة ١٩٤٥.

ظهر ديوانه في طبعة جديدة بجزءين كبيرين عن دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
(٢٦) انظر القصائد التالية، تباعاً «إلى الأمة العربية» ص ٢٤٥، «تجاه الريحاني، شكواي العامة»، ص ٣١٣، «كيف نحن في العراق»، ص ٣٩٩، «حكومة الانتداب»، ص ٤٠٣، «المرأة في الشرق»، ص ١٢٥، «نساؤنا»، ص ١٣٠، «حرية الزواج عندنا»، ص ١٣٥، «المرأة المسلمة»»، ص ١٤٠، «التربية والأمهات»، ص ١٤٤، «إلى الحجابيين»، ص ١٥٧، (الديوان، المجلد الأول)، «العادات قاهرات»، ص ٣١٦، (الديوان، المجلد الثاني)، دار العودة.
(٢٧) ص ٣٧٤، المجلد الثاني. انظر أيضاً (المجلد الثاني): «معترك الحياة»، ص ١٠٠، «سياسة لا حماسة»، ص ١٨١.

(٢٨) انظر، مثلاً: «الحق والقوة»، ص ٢٩٠، «ولسون بين القول والفعل»، ص ٣٣٧، (المجلد الثاني).

(٢٩) انظر (المجلد الثاني): «مظاهر التعصب في عصر المدنية»، ص ٣٣٢.

(٣٠) انظر، مثلاً: «ولسون بين القول والفعل»، ص ٣٧٧ (المجلد الثاني)، «يا محب الشرق»، ص ٣٤٤، «الإنكليز في سياستهم الاستعمارية»، ص ٤١٦ (المجلد الثاني).

(٣١) انظر، مثلاً: «معترك الحياة»، ص ١٠٠، «المجلس العمومي»، ص ٢٣٧، (المجلد الثاني).

(٣٢) انظر، مثلاً: «حقيقتي السلبية»، ص ٥٢٢، «بين الروح والجسد»، ص ٥٢٢، «لو»، ص ٥١٩، (المجلد الأول)، «السجايا فوق العلم وفوق العلم»، ص ٣٦٧، (المجلد الثاني).

(٣٣) انظر، مثلاً: «نحن والماضي»، ص ٩٣، (المجلد الأول)، «خلال التاريخ»، ص ١٦٣، (المجلد الثاني).

(٣٤) انظر، مثلاً: «معترك الحياة»، ص ١٠٠، «ميت الأحياء وحي الاموات»، ص ٤٤٣، (المجلد الاول)، «ما هكذا»، ص ٢٦٣، «الفيل والحمل»، ص ٣٧٩، (المجلد الثاني)، «في سبيل حرية الفكر»، ص ١٤١، «تنبيه النيام»، ص ٢٩٦، «العادات قاهرات»، ص ٣١٦، «في حفلة شوقي»، ص ٣٧٩، (المجلد الأول).

(٣٥) انظر، مثلاً: «العلم»، ص ٢٦٢، «في القطار»، ص ٥٦٣، «السفر في التومبيل»، ص ٥٨١، . . . الخ، وانظر أيضاً قصائده: «الوصفيات»، و«الكونيات» - (المجلد الأول)، حيث يتحدث في الأولى عن الأفكار والآراء العلمية، كالجاذبية والكهربائية ووحدة المادة وغيرها، ويتحدث في الثانية عن المخترعات العلمية كالطيارة والقطار والتلغراف وغيرها.

(٣٦) انظر، مثلاً: «بعد النزوح»، ص ٣٢٠، «حكومة الانتداب»، ص ٤٠٣، «الوزارة المذنبة»، ص ٤٠٩، «آل السلطنة»، ص ٢٧٦، (المجلد الثاني)، «تنبيه النيام»، ص ٢٩٦، (المجلد الأول).

(٣٧) انظر، مثلاً: «في المعهد العلمي»، ص ٢١٢، «سياسة لا حماسة»، ص ١٨١، «في سبيل حرية الفكر»، ص ١٤١، «خواطر شاعر»، ص ٥٠٥، «أنا والشعر»، ص ٥٤٣، (المجلد الأول).

(٣٨) كتب مثلاً قصائد حول: وحدة المادة، الجاذبية، الكهربائية وأشعة رنتجن، داروين والتطور، ديكارت والوصول إلى اليقين عن طريق الشك، الاشتراكية،

القاطرة والقطار، كرة القدم، الأوتوموبيل، التلغراف، الفونوغراف، الترامواي، الطيارة، البليارد، الساعة، التصوير الفوتوغرافي، السينما، . . . إلخ، بالإضافة إلى كتابته حول الموضوعات المباشرة الحية المتصلة بالدين والسياسة والحرب والأخلاق والعادات. ولم يكن يتردد في استخدام الكلمات الأجنبية في شعره مثل: تلفون، تلسكوب، التومويبل، الكردينال، الجنرال، الفاشستية. . . إلخ.

(٣٩) ولد في بعلبك سنة ١٨٧٢، ومات في القاهرة سنة ١٩٤٩. في العشرين من عمره هاجر إلى تونس، ومنها إلى باريس، سنة ١٨٩٢. وفي سنة ١٨٩٣، جاء إلى الإسكندرية وعمل محرراً في «الأهرام». وحين انتقلت الجريدة إلى القاهرة، عرض عليه صاحبها بشاره تقلا، رئاسة تحريرها، فرفض كما يروى. أصدر سنة ١٩٠٠ «المجلة المصرية» ـ وكانت أولى المجلات الأدبية في الشرق العربي، ثم أصدر جريدة «الجوائب».

(٤٠) ولد في القاهرة سنة ١٨٩٢. درس في إنكلترا (لندن) الطب، وتخصص في علمي الأمراض الباطنية والجراثيم، وبقي في لندن حوالى عشر سنوات (١٩١٢ ـ ١٩٢٢). وبعد أن عاد إلى القاهرة، تولى مهمات مختلفة كان آخرها وكالة كلية الطب بجامعة الإسكندرية، سنة ١٩٣٥. وفي سنة ١٩٤٦ هاجر إلى الولايات المتحدة (نيويورك)، حيث مات في ١٢ نيسان (ابريل) ١٩٥٥.

(٤١) شعر الوجدان، جمع محمد صبحي، ١٩٢٥، ص ٦٨.

(٤٢) جماعة أبوللو، لعبد العزيز الدسوقي، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧١، ص ١٦٠، راجع أيضاً: رائد الشعر الحديث، لمحمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة ١٩٥٥. وتجدر الإشارة إلى أن عباس العقاد لم يكن راضياً عن تسمية المجلة، فقد انتقدها في كلمته المنشورة في عددها الأول، فقال: «عرف العرب، والكلدانيون من قبلهم، ربّاً للفنون والآداب أسموه عطارد. . . فلو أن المجلة سمّيت باسمه لكان ذلك أولى، من جهات كثيرة: منها أن أبوللو عند اليونان غير مقصور على رعاية الشعر والأدب، بل فيه نصيب لرعاية الماشية والزراعة، ومنها أن التسمية الشرقية مألوفة في آدابنا ومنسوبة إلينا. . . وكذلك أرى أن المجلة التي ترصد لنشر الأدب العربي والشعر العربي، لا ينبغي أن يكون اسمها شاهداً على خلو المأثورات العربية من اسم صالح لمثل هذه المجلة». (مجلة أبوللو/١، ص ٥٤ ـ ٥٥، وانظر: جماعة أبوللو، ص ٣٠٤ وما بعدها).

(٤٣) كان ابو شادي رئيساً لتحرير المجلة. واختير شوقي رئيساً للجمعية، وقد رأس جلستها الأولى في ١٠ اكتوبر ١٩٣٢، في منزله، لكنه توفي بعد أيام، نهار السبت

١٤ من الشهر نفسه، فاجتمع أعضاء الجمعية في ٢٢ من الشهر نفسه أيضاً، وانتخبوا خليل مطران، بالإجماع، رئيساً.
وكان من أعضائها: أحمد محرم، حسن كامل الصيرفي، علي العناني (انتخب وكيلاً للجمعية)، إبراهيم ناجي، علي محمود طه، كامل كيلاني، أحمد الشايب، محمود أبو الوفا، أحمد ضيف، محمود صادق.
ثم انضم إليها شعراء ونقاد آخرون بينهم مصطفى عبد اللطيف السحرتي، صالح جودت، عبد العزيز عتيق، مختار الوكيل.

(٤٤) مجلة أبوللو، العدد الأول، أيلول (سبتمبر) ١٩٣٢، ص ٤ ـ ٥. راجع أيضاً: جماعة أبوللو، ص ٣٠٣ وما بعدها.

(٤٥) جماعة أبوللو، ص ٣١٥ ـ ٣١٧.

(٤٦) جماعة أبوللو، ص ٣١٥.

(٤٧) يعرّف أبو شادي الشعر المرسل والشعر الحر بقوله: «يعدّ من الشعر المرسل نسبياً ما تجرد من التزام القافية الواحدة، وإن يكن ذا قافية مزدوجة أو متقابلة، ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل Blank Verse لا يوجد فيه أي التزام للروي» أما الشعر الحر Free Verse فهو الشعر الذي لا يكتفي فيه «الشاعر بإطلاق القافية، بل يجيز أيضاً مزج البحور حسب مناسبات التأثير».
(الشفق الباكي، المطبعة السلفية، القاهرة ١٩٢٤، ص ٥٣٥).
ويقول مدافعاً عنها: «إذا عذرت من لا يقدرون قيمة الشعر المرسل والشعر الحر وتنويع الأوزان والابتداع فيها، وأثر كل ذلك في تحرير التعابير الشعرية من القيود الثقيلة ودفعها حرة لتكوّن للأدب العربي شعراً دراميّاً قويّاً، بعد أن حرم ذلك طويلاً في ماضيه ـ إذا عذرت هؤلاء، فإني لا أعذر من يجازفون بأحكامهم تبعاً للمحبة والكراهة لذات الشاعر».
(المصدر نفسه، ص ١٢٤٠).

(٤٨) مقدمة الشابي لمجموعة أبي شادي: «الينبوع»، ١٩٣٤.

(٤٩) جماعة أبوللو، ص ٣٣٣ ـ ٣٣٥.

(٥٠) راجع أيضاً: جماعة أبوللو، ص ٣٣٠.

(٥١) تحت راية القرآن، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٦٣، ص ٢٠٠. وأقوال الرافعي في هذا السياق مأخوذة كلها من هذا الكتاب.

(٥٢) طه حسين، مقدمة نقد النثر، القاهرة ١٩٣٨، ص ٣.

(٥٣) يصف طه حسين هذا القول بأنه «مجازفة ساذجة»، المصدر السابق، ص ١.

(٥٤) طه حسين، المصدر السابق، ص ١٦.

(٥٥) المصدر السابق، ص ٧٩.
(٥٦) «الشعر كلام مؤلف، فما حسن فيه، فهو في الكلام حسن وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح. فكل ما ذكرناه من أوصاف حد الشعر، فاستعمله في الخطابة. . . ». (ص ٩٤، المصدر نفسه).
(٥٧) البداية والنهاية، ٧/٧٠. وهناك أخبار كثيرة عن الاستهانة بالكتابة، راجع ما ورد عن الخطابة في البيان والتبيين للجاحظ، راجع أيضاً الخطابة في صدر الإسلام. محمد طاهر درويش، القاهرة ١٩٦٥، ص ١١٨ وما بعدها. وراجع الخطابة العربية في عصرها الذهبي، إحسان النص، دار المعارف ١٩٦٣.
(٥٨) راجع «صبح الأعشى» الجزء الأول، ص ٣٥ وما بعدها.
(٥٩) صبح الأعشى، ص ٣٦. وفي رواية: «قال الأصمعي: كان ذو الرمة يقول: لأن يروي شعري صبي في المكتب، أحب إليّ من أن يرويه الأعرابي، لأن الأعرابي إذا شك في حرف وضع مكانه حرفاً يقتضيه من ساعته وقد سهرت له ليلة. والصبي إذا شك في حرف وضع مكانه حرفاً سكت حتى يسأل معلمه. (مقدمة مخطوطة ديوان الأبيوردي، نقلاً عن «كتاب القوافي» للتنوخي، دار الإرشاد، بيروت ١٩٧٠ (المقدمة ص ٣٧).
(٦٠) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران بالعربية، دار صادر، بيروت، ص ٣٤٩.
(٦١) صايغ توفيق، أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٦٦، ص ١٩٤ ـ ١٩٥.
(٦٢) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥١٧.
(٦٣) المصدر نفسه، ص ٥١٦.
(٦٤) المصدر نفسه، ص ٥١٨.
(٦٥) أضواء جديدة على جبران، ص ١٩٥.
(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٦٢.
(٦٧) الفتوحات: ٣/١٩٨.
(٦٨) المصدر نفسه: ٢/٣١٢ و٨٥.
(٦٩) ابن خلدون، المقدمة، ص ١٠٢.
(٧٠) انظر: التوراة، الملوك الثاني ٩/١١، آرميا: ٢٩، ٢٦.
(٧١) أضواء جديدة على جبران، ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦.
(٧٢) المجموعة الكاملة (المعربة)، ص ٩.
(٧٣) المصدر نفسه، ص ٩.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٤١٨.
(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٠.
(٧٦) المجموعة الكاملة (المعربة)، ص ١٢.
(٧٧) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٧٨) المصدر نفسه، ص ٣١ ـ ٣٢.
(٧٩) المجموعة الكاملة (المعربة)، ص ٣٣ ـ ٣٥.
(٨٠) المصدر نفسه، ص ٣٧.
(٨١) المصدر نفسه، ص ٣٨ ـ ٣٩.
(٨٢) المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٢٨.
(٨٣) المصدر نفسه، ص ٣٦.
(٨٤) المصدر نفسه، مقطوعة «عندما ولدت كآبتي»، ص ٤٠.. ومقطوعة «عندما ولدت مسرتي»، ص ٤١.
(٨٥) المصدر نفسه، ص ٢٩.
(٨٦) المصدر نفسه، ص ٣١ (مقطوعة الليل والمجنون).
(٨٧) المجموعة الكاملة (المعربة)، ص ١٥، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٢٩، ٣٥، ٣٨، ٣٩.
(٨٨) المصدر نفسه، ص ١٥.
(٨٩) المجموعة الكاملة (المعربة)، مقطوعة «المصلوب»، ص ٣٥.
(٩٠) المجموعة الكاملة، (المعربة) ص ١٩.
(٩١) المصدر نفسه، مقطوعة «العدالة»، ص ١٨، و«النملات الثلاث»، ص ٢٥.
(٩٢) المصدر نفسه، مقطوعة «القفصان»، ص ٢٥.
(٩٣) المصدر نفسه، مقطوعة «الملك الحكيم»، ص ٢٠، و«اطلبوا تجدوا»، ص ١٦.
(٩٤) المجموعة الكاملة، (المعربة) مقطوعة «العالم الكامل»، ص ٤١ ـ ٤٣.
(٩٥) المصدر نفسه، مقطوعة «الله»، ص ١٠.
(٩٦) المصدر نفسه، مقطوعة «اللذة الجديدة»، ص ٢٢.
(٩٧) المجموعة الكاملة، (المعربة) ص ٤٨ ـ ٥١.
(٩٨) المجموعة الكاملة، (المعربة)، مقطوعة «الشرائع» ص ١١٠.
(٩٩) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٦٩.
(١٠٠) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(١٠١) المصدر نفسه، ص ١٣١.
(١٠٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ١٦٧.
(١٠٤) المصدر نفسه، ص ١٧٧.
(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٤٤٩.
(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٤٥٣.
(١٠٧) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٤٥٧.
(١٠٨) المصدر نفسه، ص ١٠٠.
(١٠٩) المصدر نفسه، ص ١١١.
(١١٠) المصدر نفسه، ص ١١٦.
(١١١) المصدر نفسه، ص ١١٥.
(١١٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٠، ٢٧٠، ٢٨٣، ٢٨٥.
(١١٣) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(١١٤) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٢٨٥.
(١١٥) المصدر نفسه، ص ٣١٠.
(١١٦) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٣٦٧.
(١١٧) المصدر نفسه، ص ٣٦٨.
(١١٨) المصدر نفسه، ص ٣٦٩.
(١١٩) المصدر نفسه، ص ٣٧٢.
(١٢٠) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٣٧٤.
(١٢١) المصدر نفسه، ص ٣٨٦.
(١٢٢) أضواء جديدة على جبران، ص ١٧.
(١٢٣) المصدر نفسه، ص ٨٨.
(١٢٤) من رسالة لماري هاسكل سنة ١٩٢٢، أضواء، ص ٢٢.
(١٢٥) كتبت هذه الأفكار بين سنة ١٩١٥ و١٩٢٢، انظر المصدر السابق، ص ٧٦ - ٧٧.
(١٢٦) المجموعة الكاملة، (العربية)، «العواصف»، ص ٣٨٢.
(١٢٧) المصدر نفسه، ص ٢١١.
(١٢٨) المصدر نفسه، ص ٢١١.
(١٢٩) أضواء جديدة على جبران، ص ١٠٩ - ١٥٦.
(١٣٠) المصدر نفسه، ص ١٤١ - ١٤٩.
(١٣١) المصدر نفسه، ص ١٤٣ - ١٤٤ على سبيل المثال، وص ١٣٧.
(١٣٢) المصدر نفسه، ص ١١٠ - ١١٧، ١١٨.

(١٣٣) أضواء جديدة على جبران، ص ١١٤ .
(١٣٤) المصدر نفسه، ص ١١٥ .
(١٣٥) أضواء جديدة على جبران، ص ١١٥ - ١١٦ .
(١٣٦) أضواء جديدة على جبران، ص ١٥٢ .
(١٣٧) المصدر نفسه، ص ١٥٣ .
(١٣٨) المصدر نفسه، ص ١٢٠ .
(١٣٩) المصدر نفسه، ص ١٣٣ .
(١٤٠) المصدر نفسه، ص ١٢٠ .
(١٤١) أضواء جديدة على جبران، ص ١٣٣ .
(١٤٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦ - ١٤٧ .
(١٤٣) أضواء جديدة على جبران، ص ١٦٤ .
(١٤٤) أضواء جديدة على جبران، ص ١٧٧ .
(١٤٥) المصدر نفسه، ص ١٧٨ .
(١٤٦) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٢٨٩ .
(١٤٧) المصدر نفسه، ص ٥٦٦ .
(١٤٨) المصدر نفسه، ص ٥٦٩ .
(١٤٩) أضواء جديدة على جبران، ص ٢٣٦ .
(١٥٠) المصدر نفسه، ص ٢٠٥ .
(١٥١) أضواء جديدة على جبران، ص ٢٣٥ .
(١٥٢) المصدر نفسه، ص ٢١٩ .
(١٥٣) المصدر نفسه، ص ٢١٠ .
(١٥٤) المصدر نفسه، ص ١٩٠ - ١٩١ .
(١٥٥) المصدر نفسه، ص ١٧٩ .
(١٥٦) المصدر نفسه، ص ٢١٧ .
(١٥٧) أضواء جديدة على جبران، ص ٢٢٦ .
(١٥٨) «حاشية الحياتي»، ص ٤٨٦ - ٤٨٧ . يعود النص إلى سنة ١٨٦٤ .
(١٥٩) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٢٩١ .
(١٦٠) أضواء جديدة على جبران، ص ١٨٠ .
(١٦١) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥١٧ .
(١٦٢) أضواء جديدة على جبران، ص ٤٧ - ٤٨ .
(١٦٣) ميخائيل نعيمه، جبران، ص ١٩٣ .

(١٦٤) أضواء جديدة على جبران، ص ٥٨ ـ ٦٠.
(١٦٥) المصدر السابق، ص ١٩٤.
(١٦٦) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥١٧ ـ ٥١٨.
(١٦٧) أضواء جديدة على جبران، ص ١٥٥.
(١٦٨) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥٧٣.
(١٦٩) أضواء جديدة على جبران، ص ٢١٦.
(١٧٠) المصدر نفسه، ص ١٧٥.
(١٧١) المصدر نفسه، ص ١٧٧.
(١٧٢) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٤٩٧ ـ ٤٩٨.
(١٧٣) أضواء جديدة على جبران، ص ٢١١.
(١٧٤) المصدر نفسه، ص ١٧١.
(١٧٥) المصدر نفسه، ص ١٧١.
(١٧٦) أضواء جديدة على جبران، ص ٣٣.
(١٧٧) أضواء جديدة على جبران، ص ٣٢.
(١٧٨) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥٥٤ ـ ٥٦٢.
(١٧٩) حين أستخدم هنا عبارة «الحضارة العربية» لا أشير إلى هذه الحضارة بوصفها كلاً، بمختلف إنجازاتها، وإنما أشير إلى الطابع الذي عمَّ من جهة أولى، وساد ووجّه من جهة ثانية، واستمر فاعلاً سائداً، من جهة ثالثة.

فهرس الأعلام

حرف الألف

حرف الباء

حرف التاء

حرف الثاء

حرف الجيم

حرف الحاء

حرف الخاء

حرف الدال

حرف الذال

حرف الراء

حرف الزين

حرف السين

حرف الشين

حرف الصاد

حرف الضاد

حرف الطاء

حرف العين

حرف الغين

حرف الفاء

حرف القاف

حرف الكاف

حرف النون

حرف الهاء

حرف الواو

حرف الياء

مراجع البحث ومصادره[1]

الكتب العربية القديمة:

القرآن الكريم.

علي بن أبي طالب (ـ ٤٠ هـ.):

- نهج البلاغة، شرح الشيخ محمد عبده، القاهرة (بدون تاريخ).

جابر بن حيان (ـ ١٥٠ هـ .):

- مختار الرسائل، تحقيق باول كراوس، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٣٥.

أبو يوسف (يعقوب بن إبراهيم ـ ١٨٢ هـ.):

- الخراج، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٥٢ هـ.

الرضا (الإمام علي بن موسى بن جعفر الصادق ـ ٢٠٣ هـ):

- صحيفة الرضا، لاهور ـ الهند، ١٣٠٢ هـ.

الشافعي (محمد بن ادريس ـ ٢٠٤ هـ .):

- جماع العلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، مطبعة المعارف بمصر، القاهرة ١٩٤٠.

(١) أقصد بالبحث مادة الكتابين الأول والثاني من «الثابت والمتحول»، وقد أوردت المراجع القديمة بحسب تسلسل تاريخ وفاة المؤلفين، وآثرت، اختصاراً، ألا أثبت المجموعات الشعرية ولا دواوين الشعراء، وأن اقتصر من الكتب التي أشرت إليها في هوامش البحث على أكثرها أهمية.

- الرسالة، تحقيق أحمد محمد شاكر مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٤٠.
- الأم (١ - ٧)، سلسلة كتاب الشعب، دار الشعب، القاهرة ١٩٦٨.

أبو عبيدة (معمر بن المثنّى - ٢١٠ هـ.):
- مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سركين، مطبعة الخانجي، القاهرة ١٩٥٥.

ابن هشام (أبو محمد عبدالملك - ٢١٣ او ٢١٨ هـ.):
- السيرة النبوية، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة ١٩٣٧.

الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة - ٢١٥ هـ.):
- كتاب القوافي، تحقيق عزة حسن، دمشق ١٩٧٠.

الأصمعي (عبدالملك بن قريب - ٢١٤ أو ٢١٧ هـ.):
- كتاب فحولة الشعراء، تحقيق ش. توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧١.

ابن سعد (أبو عبدالله محمد - ٢٣٠ هـ.):
- كتاب الطبقات الكبير، طبعة ليدن ١٩١٧ - ١٩٢٨، وطبعة صادر، بيروت ١٩٥٧.

الجمحي (محمد بن سلام - ٢٣٢ هـ.):
- طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، طبعة دار المعارف بمصر، (بدون تاريخ)، وطبعة دار النهضة العربية، بيروت ١٩٦٨.

ابن حنبل (أبو عبدالله أحمد - ٢٤١ هـ.):
- المسند، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة ١٩٥٣.

المحاسبي (الحارث بن أسد ـ ٢٤٣ أو ٢٤٥ هـ .):
- العقل وفهم القررن، تحقيق حسين القوتلي، دار الفكر، بيروت ١٩٧١.
- المسائل في أعمال القلوب والجوارح والمكاسب والعقل، عالم الكتب، القاهرة ١٩٦٩.

الكندي (أبو يوسف يعقوب ـ ٢٥٢ هـ.):
- رسائل الكندي، تحقيق عبدالهادي أبو ريدة، القاهرة ١٩٥٠.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ـ ٢٥٥ هـ.):
- البيان والتبيين (١ ـ ٤)، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦١.
- الحيوان (١ ـ ٧)، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٨ ـ ١٩٤٥.
- رسائل الجاحظ (١ ـ ٢)، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥.

البخاري (أبو عبدالله محمد بن إسماعيل ـ ٢٥٦ هـ.):
- الجامع الصحيح، القاهرة ١٣٢٧ هـ. وطبعة دار الشعب، ضمن سلسلة كتاب الشعب (٩ اجزاء)، دون تاريخ.

مسلم (أبو الحسين بن إسماعيل ـ ٢٦١ هـ.):
- الصحيح، القاهرة ١٣٣٤ هـ.

ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم ـ ٢٧٦ هـ.):
- الإمامة والسياسة (١ ـ ٢)، الطبعة الثانية، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٥٧.
- الشعر والشعراء (١ ـ ٢)، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٩.

- عيون الأخبار (١ ـ ٤)، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣.
- تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٤.

البلاذري (أبو جعفر أحمد ـ ٢٧٩ هـ.):
- فتوح البلدان، القاهرة ١٩٣٢.

الدينوري (أبو حنيفة أحمد بن داود ـ ٢٨٢ هـ .):
- الأخبار الطوال، وزارة الثقافة بمصر، ١٩٦٠.

اليعقوبي (أحمد بن أبي يعقوب ـ ٢٨٤ هـ.):
- التاريخ، النجف ١٣٥٨ هـ.

الحكيم الترمذي (أبو عبدالله محمد بن علي بن الحسن ـ ٢٨٥ او ٣٢٠ هـ):
- كتاب ختم الأولياء، تحقيق عثمان إسماعيل يحيى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٥.

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد ـ ٢٨٦ هـ.):
- الكامل (١ ـ ٤)، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦.
- الفاضل، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٦.

الاشنانداني (أبو عثمان سعيد بن هارون ـ ٢٨٨ هـ.):
- معاني الشعر، تحقيق عزالدين التنوخي، دمشق ١٩٦٩.

ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيي ـ ٢٩١ هـ.):
- قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبدالتواب، القاهرة ١٩٦٦.
- مجالس ثعلب (١ ـ ٢)، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٠.

ابن الجراح (أبو عبدالله محمد بن داود ـ ٢٩٦ هـ.):

- الورقة، تحقيق عبدالوهاب عزام وعبدالستار فراج، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، (بدون تاريخ).

ابن المعتز (أبو العباس عبدالله - ٢٩٦ هـ.):
- طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار فراج، القاهرة ١٩٥٦.
- البديع، تحقيق أ. كراتشكوفسكي، لندن ١٩٣٥.

النوبختي (أبو محمد الحسن بن موسى - أواخر القرن الثالث الهجري):
- فرق الشيعة، تحقيق هـ. ريتر، إسطنبول ١٩٣١.

الحلاج (الحسين بن منصور - ٣٠٩ هـ.):
- الطواسين، تحقيق لويس ماسينيون، باريس ١٩١٣.

الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير - ٣١٠ هـ):
- تاريخ الأمم والملوك (١ - ١٠)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٧ - ١٩٦٩.
- جامع البيان عن تأويل آي القرآن (١ - ٣٠)، الطبعة الثانية، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٤.

الرازي (أبو بكر محمد بن زكريا - ٣١١ هـ.):
- رسائل فلسفية، تحقيق باول كراوس، القاهرة ١٩٣٩.

ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي - ٣٢٢ هـ.):
- عيار الشعر، تحقيق الحاجري وسلام، القاهرة ١٩٥٦.

ابن أبي عون (- ٣٢٢ هـ.):
- كتاب التشبيهات، تحقيق محمد عبدالمعيد خان، كمبردج ١٩٥٠.

ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد - ٣٢٨ هـ):
- العقد الفريد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٠.

ابن زينب (محمد بن إبراهيم، الكاتب النعماني - ٣٢٩ هـ):
- الغيبة، طبعة قم، بإيران، ١٣٤٧ هـ.

أبو الحسن الأشعري (علي بن إسماعيل ـ ٣٢٤ أو ٣٣٠ هـ.):
- مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين (١ ـ ٢)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠.
- الإبانة في أصول الديانة، إدارة الطباعة المنيرية (بدون تاريخ).
- اللمع في الرد على أهل الزيغ والبدع، تحقيق الأب ريتشارد مكارثي اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٥٣.

الكليني (محمد بن يعقوب ـ ٣٢٩ هـ.):
- أصول الكافي، طهران ١٢٧٨ هـ.

الجهشياري (أبو عبد الله محمد بن عبدوس ـ ٣٣١ هـ.):
- الوزراء والكتاب، تحقيق السقا والأبياري وشلبي، القاهرة ١٩٣٨.

الماتريدي (أبو منصور محمد ـ ٣٣٣ هـ.):
- كتاب التوحيد، تحقيق فتح الله خليف، دار المشرق، بيروت ١٩٧٠

مهلهل بن يموت بن المزرع (ـ ٣٣٤ هـ.):
- سرقات أبي نواس، تحقيق محمد مصطفى هدارة، القاهرة ١٩٥٧.

الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى ـ ٣٣٥ هـ.):
- أخبار أبي تمام، القاهرة ١٩٣٧.
- الأوراق (أخبار الشعراء، أشعار أولاد الخلفاء) مطبعة الصاوي، القاهرة ١٩٣٤، و١٩٣٦.
- أدب الكتاب، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٤١ هـ.

قدامة بن جعفر (ـ ٣٢٦ أو ٣٣٧ هـ.):
- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الخانجي ـ المثني ـ القاهرة ١٩٦٣.

- نقد النثر، تحقيق طه حسين والعبادي، دار الكتب، القاهرة ١٩٣٣.

الفارابي (أبو نصر ـ ٣٣٩ هـ.):
- إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، القاهرة ١٩٤٩.
- كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت ١٩٧٠.
- كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، (مجلة شعر، عدد ١٢، بيروت ١٩٥٩).
- رسالة في قوانين صناعة الشعراء، تحقيق عبدالرحمن بدوي (ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٤٩ ـ ١٥٨) القاهرة ١٩٥٣.

المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين ـ ٣٤٦ هـ.):
- التنبيه والإشراف، ليدن ١٨٩٣.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٥٨.

النفري (محمد بن عبدالجبار ـ ٣٥٤ هـ.):
- المواقف والمخاطبات، القاهرة ١٩٣٤.

القالي (أبو علي إسماعيل ـ ٣٥٦ هـ.):
- الأمالي والنوادر، دار الكتب، القاهرة.

أبو الفرج الأصفهاني (علي بن الحسين ـ ٣٥٦ هـ.):
- الأغاني، طبعات: دار الكتب وساسي (القاهرة)، دار الثقافة بيروت.

السيرافي (أبو سعيد الحسن بن عبدالله ـ ٣٦٨ هـ.):
- أخبار النحويين البصريين، تحقيق فريتس كرنكو، ١٩٣٦.

الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر ـ ٣٧٠ هـ.):

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦١ ـ ١٩٦٥ .

الملطي (أبو الحسين محمد بن أحمد ـ ٣٧٧ هـ.):
- التنبيه والرد على أهل الأهواء والبدع، القاهرة ١٩٤٩ .

السراج (أبو نصر الطوسي ـ ٣٧٨ هـ.):
- اللمع، تحقيق عبدالحليم محمود وطه عبدالباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة ١٩٦٠ .

الكلاباذي (أبو بكر محمد بن إسحاق ـ ٣٨٠ هـ .):
- التعرف لمذهب أهل التصوف، القاهرة ١٩٣٣ .

أبو بكر الخوارزمي (محمد بن العباس ـ ٣٨٣ هـ.):
- الرسائل، القاهرة ١٣١٢ هـ.

القاضي التنوخي (أبو علي الحسن بن علي ـ ٣٨٤ هـ.):
- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة (١ ـ ٢)، تحقيق عبود الشالجي، بيروت، ١٩٧١ .

المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران ـ ٣٨٤ هـ.):
- الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥ .
- معجم الشعراء، القاهرة ١٣٥٤ هـ.

الشابشتي (أبو الحسن علي بن محمد ـ ٣٨٨ هـ.):
- الديارات، تحقيق كوركيس عواد، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٦ .

ابن النديم (أبو الفرج محمد بن إسحاق ـ ٣٨٥ هـ.):
- الفهرست، المطبعة الرحمانية، القاهرة ١٩٤٨ .

الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى - ٣٨٦ هـ .):
- النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر (بدون تاريخ).

الحاتمي (محمد بن الحسن - ٣٨٨ هـ.):
- الرسالة الحاتمية، تحقيق فؤاد أفرام البستاني، بيروت ١٩٣١.
- الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٥.

الخطابي (أبو سليمان حمد بن محمد - ٣٨٨ هـ.):
- معالم السنن (شرح سنن أبي داود)، تحقيق محمد راغب الطباخ، حلب ١٩٣٢ - ١٩٣٤.
- بيان إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، دار المعارف بمصر، سلسلة: ذخائر العرب (بدون تاريخ).

أبو طالب المكي (محمد بن علي - ٣٨٠ أو ٣٩٠ هـ.):
- قوت القلوب، القاهرة ١٩٣٣.

الخالديان (أبو بكر محمد - ٣٨٠ هـ. أبو عثمان سعيد - ٣٩١ هـ.):
- الأشباه والنظائر (١ - ٢)، تحقيق السيد محمد يوسف، القاهرة ١٩٥٨ - ١٩٦٥.

ابن جني (أبو الفتح عثمان - ٣٩٢ هـ.):
- الخصائص، دار الكتب، القاهرة.

الجرجاني (القاضي علي بن عبدالعزيز - ٣٩٢ هـ.):
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبي الفضل والبجاوي، القاهرة ١٩٥١.

أبو هلال العسكري (الحسن بن عبدالله بن سهل - ٣٩٥ هـ .):

- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق البجاوي وأبي الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٧١.

المجريطي (مسلمة بن قاسم الأندلسي - ٣٩٥ هـ.):
- غاية الحكيم، تحقيق هلموت ريتر، ألمانيا ١٩٣٣.

ابن فارس (أبو الحسين أحمد - ٣٩٥ هـ.):
- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، (مؤسسة بدران، بيروت ١٩٦٤.

سعد بن عبدالله الأشعري (القرن الرابع الهجري):
- المقالات والفرق، طهران ١٩٦٣.

أحمد بن إبراهيم النيسابوري (القرن الرابع الهجري):
- استتار الإمام، مجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية، مجلد ٤، جزء ٢، كانون الاول ١٩٣٦.

الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب - ٤٠٣ هـ.):
- كتاب التمهيد، تحقيق الأب ريتشرد يوسف مكارثي اليسوعي، المكتبة الشرقية، بيروت ١٩٥٧.
- إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٣.

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد - ٤٢١ هـ.):
- شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥١.

البغدادي (أبو منصور عبدالقاهر - ٤٢٩ هـ.):
- الفرق بين الفرق، تحقيق محمد زاهد الكوثري، لجنة نشر الثقافة الإسلامية، القاهرة ١٩٤٨.

- الملل والنِّحـــل، تحقيق ألبير نصري نـــادر، دار المشرق، بـيروت ١٩٧٠.

الثعالبي (أبو منصور عبدالملك بن محمد ـ ٤٣٠ هـ.):
- خاص الخاص، بيروت ١٩٦٦.
- ثـمار القلوب في المضـاف والمنسـوب، دار نهضة مصر، القـاهـرة ١٩٦٥.

أبو نعيم الأصفهاني (أحمد بن عبدالله ـ ٤٣٠ هـ.):

- حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، القاهرة ١٩٣٢.

الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي ـ ٤٣٥ هـ.):
- زهر الآداب وثمر الألباب، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٣.

البيروني (أبو الريحان محمد بن أحمد ـ ٤٤٠ هـ.):
- الآثار الباقية عن الأمم الخالية، طبعة ليبزغ، ١٩٢٣.

ابن حزم (أبو محمد علي بن سعيد ـ ٤٥٦ هـ.):
- الفصل في الملل والأهواء والنِّحل (١ ـ ٥)، مكتبة المثنّى، بغـداد، (بدون تاريخ).

الـديلمي (أبـو الحسن عــلي بن محمـد ـ مــات في أوائـل القــرن الخـامس الهجري):
- عطف الألف المألوف على الـلام المعطوف، تحقيق ج.ك. فـاديه، المجمع العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٢.

السلمي (أبو عبدالرحمن محمد ـ ٤١٢ هـ.):
- طبقات الصوفية، جامعة الأزهر، القاهرة ١٩٥٣.

- الملامية (ضمن كتاب: الملامتية والصوفيـة وأهل الفتـوة لأبي العلا عفيفي، القاهرة ١٩٤٥).

الشيخ المفيد (محمد بن النعمان ـ ٤١٣ هـ.):
ـ أوائل المقالات، تبريز ١٣٦٤ هـ .
ـ الفصول العشرة في الغيبة، النجف ١٩٥١.

عبدالجبار (القاضي أبو الحسن ـ ٤١٥ هـ .):
ـ المغني في أبواب التوحيد والعدل، الجزء الثاني عشر: النظر والمعارف، تحقيق إبراهيم مدكور، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة (بدون تاريخ).

ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبدالله ـ ٤٢٨ هـ.):
ـ الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية، القاهرة ١٩٦٦.

الشريف المرتضى (علي بن الحسين الموسوي ـ ٤٣٦ هـ.):
ـ الأمالي، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، القاهرة ١٩٥٤.
ـ طيف الخيال، تحقيق حسن الصيرفي، القاهرة ١٩٦٢.

الطوسي (أبو جعفر محمد بن الحسن ـ ٤٦٠ هـ.):
ـ الغيبة، تبريز (إيران ١٣٢٣ هـ.).

الخطيب البغدادي (أبو منصور عبدالقاهر ـ ٤٦٣ هـ.):
ـ تاريخ بغداد، القاهرة ١٩٣١.

ابن رشيق(أبو علي الحسن ـ ٤٥٦ او ٤٦٣ هـ.):
ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (١ ـ ٢)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت ١٩٧٢.

القشيري (أبو القاسم عبدالكريم ـ ٤٦٥ هـ.):
ـ الرسالة القشيرية (١ ـ ٢)، دار الكتب الحديثة، القاهرة ١٩٦٦.
ـ التحبير في التذكير، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨.
ـ كتاب المعراج، القاهرة ١٩٦٤.

ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبدالله بن محمد ـ ٤٦٦ هـ.):
- سر الفصاحة، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي، القاهرة ١٩٥٣.

الإسفراييني (أبو المظفر عماد الدين ـ ٤٧١ هـ.):
- التبصير في الدين، مطبعة الأنوار، القاهرة ١٩٤٠.

الجرجاني (أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن ـ ٤٧١هـ.):
- أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، إسطنبول ١٩٥٤.
- دلائل الإعجاز، مطبعة السعادة بمصر، (دون تاريخ).

الجويني (إمام الحرمين، أبو المعالي عبدالملك ـ ٤٧٨ هـ.):
- الشامل في أصول الدين، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٩.

الغزالي (محمد بن محمد ـ ٥٠٥ هـ.):
- إحياء علوم الدين (١ ـ ١٦)، سلسلة كتاب الشعب، دار الشعب، القاهرة (بدون تاريخ).
- فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة، تحقيق سليمان دنيا، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٦١.
- روضة الطالبين وعمدة السالكين، المكتب التجاري، بيروت (بدون تاريخ).
- الاقتصاد في الاعتقاد، دار الأمانة، بيروت ١٩٦٩.
- مشكاة الأنوار، الدار القومية، القاهرة ١٩٦٤.
- فضائح الباطنية، تحقيق جولد تسيهر، ليدن ١٩١٦.

المقدسي (مطهر بن طاهر ـ ٥٠٧ هـ.):
- البدء والتاريخ (١ ـ ٦)، باريس ١٨٩٩.

الزمخشري (أبو القاسم جاد الله محمود ـ ٥٣٨ هـ.):
- الكشاف، القاهرة ١٣٤٣هـ. :

(الكلاعي (أبو القاسم محمد ـ ٥٤٣ هـ.):

- أحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

الشهرستاني (أبو الفتح محمد بن عبدالكريم - ٥٤٨ هـ.):
- الملل والنّحل (بهامش الفصل لابن حزم)، مكتبة المثنّى ببغداد، (دون تاريخ).

ابن عساكر (أبو القاسم علي بن الحسن - ٥٧١ هـ.):
- تبيين كذب المفتري فيما نسب إلى أبي الحسن الأشعري، دمشق ١٣٤٧ هـ.

ابن الجوزي (جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن - ٥٩٧ هـ .):
- نقد العلم والعلماء أو تلبيس إبليس، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة (بدون تاريخ).
- صفة الصفوة، حيدر آباد ١٣٥٥ هـ.

الرازي (فخر الدين - ٦٠٦ هـ.):
- الأربعين في أصول الدين، حيدر آباد ١٣٥٣ هـ.
- محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين من الفلاسفة والمتكلمين المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٢٣ هـ.
- اعتقادات فرق المسلمين والمشركين، القاهرة ١٣٥٦ هـ.

البوني (أحمد بن علي المغربي - ٦٢٢ هـ.):
- شمس المعارف الكبرى، القاهرة ١٣١٨ هـ.

ابن الأثير (عزالدين أبو الحسن علي بن محمد بن عبدالكريم - ٦٣٠ هـ.):
- الكامل في التاريخ (١ - ٩)، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧.

ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصرالله بن أبي الكرم حمد - ٦٣٧ هـ.):
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (١ - ٤)، تحقيق أحمد

الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٩.

ابن عربي (محيي الدين محمد بن علي ـ ٦٣٨ هـ.):
- إنشاء الدوائر، ليدن ١٣٣٦ هـ.
- التدبيرات الآلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، الهند ١٣١٥هـ.
- ـ الرسائل، حيدر آباد، ١٩٤٨.
- عقلة المستوفز، ليدن ٣٣٦ هـ.
- عنقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، القاهرة ١٩٥٤.
- الفتوحات المكية (١ ـ ٤)، مطبعة صادر، بيروت (بدون تاريخ).
- فصوص الحكم، تحقيق أبي العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٤٦.

ابن أبي الحديد (عزالدين عبدالحميد ـ ٦٥٥ هـ.):
- شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٥٩.

الكنجي (أبو عبدالله محمد بن يوسف ـ ٦٥٨ هـ.):
- البيان في أخبار صاحب الزمان، تبريز ١٣٢٤ هـ.

رضي الدين بن طاووس (أبو القاسم علي بن موسى ـ ٦٦٤ هـ.):
- إلزام النواصب، بإمامة علي بن أبي طالب، لاهور ـ الهند، ١٣٠٢ هـ.
- الملاحم والفتن في ظهور الغائب المنتظر، النجف ١٩٦٣.

ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد ـ ٦٨١ هـ.):
- وفيات الأعيان (١ ـ ٦)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (بدون تاريخ).

ابن منظور (جمال الدين محمد ـ ٧١١ هـ.):
- أخبار أبي نواس، الجزء الأول، مطبعة الاعتماد، القاهرة ١٩٢٤.

- أخبار أبي نواس، الجزاء الثاني، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٢.
- لسان العرب، دار صادر، بيروت ١٩٥٥.

ابن تيمية (أبو العباس تقي الدين أحمد - ٧٢٨ هـ.):
- منهاج السنة النبوية (١ - ٢)، تحقيق محمد رشاد سالم، مكتبة خياط، بيروت (بدون تاريخ).
- معارج الوصول، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٨٧ هـ.
- الرسالة التدمرية، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٨٧ هـ.
- العبودية، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٦٢.
- درء تعارض العقل والنقل، تحقيق محمد رشاد سالم، الجزء الأول، القسم الأول، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧١.

النويري (شهاب الدين أحمد - ٧٣٢ هـ.):
- نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب، القاهرة ١٩٢٩.

الذهبي (شمس الدين محمد بن أحمد - ٧٤٨ هـ.):
- تذكرة الحافظ، حيدر آباد ١٩٥٥.
- ميزان الاعتدال في نقد الرجال القاهرة ١٣٢٥ هـ.
- دول الإسلام، حيدر آباد ١٣٦٤ هـ.
- سير الأعلام النبلاء، القاهرة ١٩٦٢.

ابن نباتة (محمد بن محمد - ٧٦٨ هـ):
- سرح العيون: شرح رسالة ابن زيدون، القاهرة ١٣٢١ هـ.

ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل - ٧٧٤ هـ.):
- البداية والنهاية، مطبعة السعادة بمصر، ١٣٥٨هـ.

الواسطي (عبدالرحمن بن عبدالمحسن - ٧٧٤ هـ.):
- ترياق المحبين في طبقات فرقة المشايخ والعارفين، القاهرة ١٣٠٥ هـ.

عبدالكريم الجيلي (ـ ٨٠٥ هـ.):
- الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، القاهرة ١٢٩٣ هـ.

ابن خلدون (أبو يزيد عبدالرحمن ـ ٨٠٨ هـ):
- المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت (بدون تاريخ).

الفيروزابادي (مجد الدين محمد بن يعقوب ـ ٨١٧ هـ.):
- البلغة في تاريخ أئمة اللغة، تحقيق محمد المصري، دمشق ١٩٧٢.

ابن المرتضى (أحمد بن يحيى ـ ٨٤٠ هـ.):
- طبقات المعتزلة، بيروت ١٩٦١.

المقريزي (تقي الدين أحمد بن علي ـ ٨٤٥ هـ):
- الخطط والآثار، القاهرة ١٢٧٠ هـ.
- النزاع والتخاصم بين أمية وهاشم، القاهرة ١٩٣٧.

ابن حجر العسقلاني (شهاب الدين أحمد ـ ٨٥٢ هـ.):
- الإصابة في تمييز الصحابة، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٣٩.
- لسان الميزان، حيدر آباد ١٣٣١ هـ.
- تهذيب التهذيب، مجلس دائرة المعارف النظامية بالهند ١٣٢٥ هـ.

السيوطي (جلال الدين عبدالرحمن ـ ٩١١هـ.):
- الإتقان في علوم القرآن، القاهرة ١٩٤١.
- المزهر في علوم اللغة، مطبعة السعادة، القاهرة ١٣٢٥ هـ.
- تاريخ الخلفاء، دمشق ١٣٥١ هـ.
- الوسائل إلى مسامرة الأوائل، بغداد ١٩٥٠.
- الاقتراح في أصول النحو، حسذه آباد ١٣١٠ هـ.

الشعراني (أبو المواهب عبدالوهاب بن أحمد ـ ٩٧٣ هـ.):

- الطبقات الكبرى، مكتبة محمد علي صبيح بالقاهرة (بدون تاريخ).
- لواقح الأنوار في طبقات الأخيار، بولاق (مصر) ١٢٧٦ هـ.

حاجي خليفة (مصطفى بن عبدالله ـ ١٠٦٧ هـ.):
- كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، إسطنبول ١٣٦٢ هـ.

الخفاجي (شهاب الدين أحمد بن محمد ـ ١٠٦٩ هـ.):
- شفاء الغليل فيما في العربية من الدخيل، القاهرة ١٩٥٢.
- البغدادي (عبدالقادر بن عمر ـ ١٠٩٣ هـ):
- خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب (١ ـ ٤)، مكتبة المثنى ببغداد (دون تاريخ).

المجلسي (محمد باقر بن محمد تقي ـ ١١١٠ هـ.):
- بحار الأنوار، الجامع لدرر أخبار الأئمة الأطهار، طهران ١٨٨٤ ـ ١٨٨٥.

التهانوي (محمد علي بن علي ـ بعد ١١٥٨ هـ.):
- كشاف اصطلاحات الفنون (١ ـ ٦)، مطبعة خياط، بيروت (بدون تاريخ).

٢ ـ الكتب العربية الحديثة[1]

أبو ريدة، محمد عبدالهادي:

- إبراهيم بن سيار النظام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهـرة، ١٩٤٦.

أبو زهرة، محمد:

- تاريخ المذاهب الإسلاميـة (١ ـ ٢)، دار الفكر العـربي، القاهـرة (بدون تاريخ).
- مالك، مطبعة الاعتماد، القاهرة ١٣٦٥ هـ.
- الشافعي، مطبعة العلوم، القاهرة ١٣٦٤ هـ.
- ابن حنبل، دار الفكر العربي، القاهرة ١٣٣٧ هـ.

الأسد، ناصرالدين:

- مصـادر الشعر الجـاهـلي وقيمتهـا التـاريخيـة، دار المعـارف بمصر، القاهرة، طـ٣، ١٩٦٦.
- القيـان والغنـاء في العصر الجـاهـلي، دار المعــارف بمصر، طـ٢، القاهرة، ١٩٦٨.

أمين، أحمد:

- فجر الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥.

---

(١) بحسب التسلسل الأبجدي لأسماء المؤلفين.

- ضحى الإسلام (١ ـ ٣)، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٩، ١٩٥٢ (على التوالي).

أنيس، إبراهيم:

- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، طـ ٣، القاهرة ١٩٦٥.
- من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، طـ ٤، القاهرة ١٩٧٢.

بدوي، عبدالرحمن:

- شهيدة العشق الإلهي، رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٨.
- من تاريخ الإلحاد في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٥.
- شطحات الصوفية، الجزء الأول، أبو يزيد البسطامي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٩.
- الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٤.
- أفلوطين عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥.
- الأفلاطونية المحدثة عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥.

بكار، يوسف حسين:

- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.

بليع، عبدالحكيم:

- أدب المعتزلة، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة ١٩٠٩.

البهبيتي، نجيب محمد:

- تاريخ الشعر العربي، مكتبة الخانجي ـ دار الكتاب العربي، طـ ٣، القاهرة ١٩٦٧.

- أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٥.

جبور، جبرائيل:
- حب عمر بن أبي ربيعة وشعره، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧١.
- عمر بن أبي ربيعة، ج ١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٣٥.
- عمر بن أبي ربيعة، ج ٢، المطبعة الأميركانية، بيروت ١٩٣٩.

الجبوري، يحيى:
- الإسلام والشعر، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٤.
- شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، مطبعة الإرشاد، بغداد ١٩٦٤.

الجندي، درويش:
- الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٨.

الحاجري، طه:
- الجاحظ حياته وآثاره، دار المعارف بمصر، ط ٢، القاهرة ١٩٦١.

حسب الله، علي:
- أصول التشريع الإسلامي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.

حجاب، محمد نبيه:
- مظاهر الشعوبية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦١.

حسن، عباس:
- اللغة والنحو بين القديم والحديث، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٦.

حسن، ناجي:
- ثورة زيد بن علي، مكتبة النهضة ـ بغداد، ١٩٦٦.
حسين، طه:
- في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، طـ ١٠، القاهرة ١٩٦٩.
حسين، عبدالحميد:
- الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، طـ ٢، القاهرة ١٩٦٤.
حلمي، محمد مصطفى:
- الحياة الروحية في الإسلام، منشورات الجمعية الفلسفية، القاهرة ١٩٤٦.
الحوفي، أحمد محمد:
- الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، طـ ٤، القاهرة، ١٩٦٢.
- المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، طـ ٢، القاهرة، ١٩٦٣.
- أدب السياسة في العصر الأموي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٠.
الخطيب، محمد عجاج:
- السنّة قبل التدوين، مكتبة وهبة، القاهرة ١٩٦٣.
خلّاف، عبدالوهاب:
- علم أصول الفقه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٣٦٥ هـ.
خليف، يوسف:
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٩.

- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٠.
- حياة الشعر في الكوفة، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨.

الدش، محمد محمود:
- أبو العتاهية، حياته وشعره، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨.

الدواليبي، معروف:
- المدخل إلى علم أصول الفقه، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٦٥.

الدوري، عبدالعزيز:
- مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٩.

الريس، محمد ضياء الدين:
- النظريات السياسية الإسلامية، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٧.

رضوان، محمد مصطفى:
- العلامة اللغوي ابن فارس الرازي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.

الربداوي، محمود:
- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام - ١ - دار الفكر، بيروت ١٩٦٧.

الزرقا، مصطفى:
- الحقوق المدنية في البلاد السورية، الطبعة الثالثة، دمشق ١٣٦٧ هـ.

زكي، أحمد كمال:
- الحياة الأدبية في البصرة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.

السباعي، مصطفى:
- السنّة ومكانتها في التشريع الإسلامي، دار العربية، القاهرة ١٣٨ هـ.

سيد الأهل، عبدالعزيز:
- شيخ الأمة أحمد بن حنبل، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٢.

سلوم، داود:
- النقد العربي القديم، مكتبة الأندلس، بغداد ١٩٧٠.

سلام، محمد زغلول:
- أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦١.

الشايب، أحمد:
- تاريخ الشعر السياسي، مكتبة النهضة المصرية، طـ ٤، القاهرة ١٩٦٦.
- أصول النقد الادبي، مكتبة النهضة المصرية طـ ٧، القاهرة ١٩٦٤.

شحاته، عبدالله محمود:
- تاريخ القرآن والتفسير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

شلحت، فيكتور:
- النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٣.

شريف، محمد بديع:

- الصراع بين الموالي والعرب، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٥٤.

الشلقاني، عبدالحميد:
- رواية اللغة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١.

الشيبي، كامل مصطفى:
- الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٩.

شعيب، محمد عبدالرحمن:
- المتنبي بين ناقديه، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٤.

الصالح، صبحي:
- علوم الحديث ومصطلحه، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧١.
- مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٢.

صبحي، أحمد محمود:
- الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٩.
- نظرية الإمامة لدى الشيعة الإثني عشرية، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٩.

ضيف، شوقي:
- العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط ٤ (بدون تاريخ).
- العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط ٤ (بدون تاريخ).
- الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، ط ٦، القاهرة ١٩٧١.
- البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٥.
- العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، ط ٣ (بدون تاريخ).

- التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، ط ٣، (بدون تاريخ).

طبانة، بدوي:

- السرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩.

العبادي، عبدالحميد:

- الإسلام والمشكلة العنصرية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.

عباس، إحسان:

- شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت ١٩٢٣.

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧١.

عبدالرحمن، عائشة:

- الإعجاز البياني للقرآن، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.

عبدالسميع، لطفي:

- الشعر واللغة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٩.

- التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٠.

عبدالرزاق، مصطفى:

- تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، ط ٣، القاهرة ١٩٦٦.

عبدالعال، محمد جابر:

- حركات الشيعة المتطرفين، مكتبة السنّة المحمدية، القاهرة ١٩٥٤.

عبدالقادر، علي حسن:

- نظرة عامة في تاريخ الفقه الإسلامي، دار الكتب الحديثة، القاهرة ١٩٦٥.

عبدالواحد، مصطفى:

- دراسة الحب في الأدب العربي (١ - ٢)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٢.

عتيق، عبدالعزيز:

- ابن أبي عتيق ناقد الحجاز، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٢.

العقاد، عباس محمود:

- أبو نواس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٧.

العلي، صالح أحمد:

- التنظيمات الاجتماعية الاقتصادية في البصرة، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٩.

عطوان، حسين:

- الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٠.

- الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٢.

- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٠.

عمارة، محمد:

- المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٢.

عمر فاروق:
- طبيعة الدعوة العباسية، دار الإرشاد، بيروت ١٩٧٠.

عياد، محمد:
- موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٨.

فياض، عبدالله:
- تاريخ الإمامية وأسلافهم من الشيعة، مطبعة أسعد، بغداد ١٩٧٠.

فيصل، شكري:
- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.
- المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، دار العلم للملايين، ١٩٦٦.

قاسم، عون الشريف:
- شعر البصرة في العصر الأموي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٢.

القاضي، النعمان عبدالمتعال:
- شعر الفتوح الإسلامية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥.
- الفرق الإسلامية في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.

القلماوي، سهير:
- أدب الخوارج في العصر الأموي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥.

القيسي، نوري:
- الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت ١٩٧٠.

المجذوب، عبدالله الطيب:

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (١ ـ ٢)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٥.

محمود، عبدالقادر:

- الفلسفة الصوفية في الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٧.

مدكور، إبراهيم:

- في الفلسفة الإسلامية، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٨.

المخزومي، مهدي:

- الخليل بن أحمد الفراهيدي، مطبعة الزهراء، بغداد ١٩٦٠.

مندور، محمد:

- النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (بدون تاريخ).

مكرم، عبدالعال سالم:

- القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٨.

موسى، أحمد إبراهيم:

- الصبغ البديعي في اللغة العربية، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩.

موسى، محمد يوسف:

- بين الدين والفلسفة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٩.

- القرآن والفلسفة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٨.

ناصف، مصطفى:

- نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم، القاهرة ١٩٦٥.

النجار، محمد الطيب:
- الموالي في العصر الأموي، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٤٩.
النص، إحسان:
- الخطابة العربية في عصرها الذهبي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٢.
- العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، دار اليقظة العربية، دمشق ١٩٦٤.
النويهي، محمد:
- نفسية أبي نواس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣.
هدارة، محمد مصطفى:
- اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٠.
وافي، علي عبدالواحد:
- فقه اللغة، ط ٦، دار نهضة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).
يونس، عبدالحميد:
- الأسس الفنية للنقد الأدبي، ط ٢، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٦.

٣ ـ الكتب الأجنبية المترجمة الى العربية

أرنولد، توماس. و:

- الدعوة إلى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧١.
- الخلافة، دار اليقظة العربية، دمشق ١٩٤٦.

أوليري، دي لاسي:

- الفكر العربي ومركزه في التاريخ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٢.

بارتولد، ف:

- تاريخ الحضارة الإسلامية، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٦٦.

بلاشير، ريجيس:

- ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، مكتبة نهضة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).

برنار لويس:

- أصول الإسماعيلية، مكتبة المثنّى ببغداد، ١٩٣٨.

بروكلمان، كارل:

- تاريخ الشعوب الإسلامية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٤٨.
- تاريخ الأدب العربي (١ ـ ٣)، طبعة دار المعارف بمصر.

ترتون، أ. س:

- أهل الذمة في الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٩.

جب، هاملتون:

- دراسات في حضارة الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٤.

جرونبام، جوستاف فون:

- حضارة الإسلام، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٦.
- دراسات في الأدب العربي، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩.

جوزي، بندلي:

- من تاريخ الحركات الفكرية في الإسلام، دار الروائع، بيروت، (بدون تاريخ).

جولدتسيهر، إجناتس:

- العقيدة والشريعة في الإسلام، دار الكاتب المصري، القاهرة ١٩٤٥.
- مذاهب التفسير الإسلامي، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٥٥.
- موقف أهل السنة بإزاء علوم الأوائل.
- العناصر الأفلاطونية المحدثة والغنوصية في الحديث. (ضمن التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية)، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٥.

جيوم، ألفرد:

- الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٨.

دونالدسون، دوايت:

- عقيدة الشيعة: تاريخ الإسلام في إيران والعراق، مطبعة السعادة القاهرة ١٩٤٦.

دي بور:
- تاريخ الفلسفة في الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٧.

روزنتال، فرانتز:
- مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، دار الثقافة، بيروت ١٩٦١.

ستيس، ولتر:
- الزمان والأزل، مقال في فلسفة الدين، المؤسسة الوطنية، بيروت ١٩٦٧.

سميث، ولفرد كانتول:
- الإسلام والتطور (ضمن دراسات إسلامية، ص ٢٩٥ - ٣٣١)، دار الأندلس، بيروت ١٩٦٠.

شيدر، هانز هينوش:
- روح الحضارة العربية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٤٩.

فان فلوتن:
- السيادة العربية والشيعة والإسرائيليات، مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٣٤.

فك، يوهان:
- العربية، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٥١.

فلهاوزن، يوليوس:
- الخوارج والشيعة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٨.

- تاريخ الدولة العربية. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨.

كريمر، فون:

- الحضارة الإسلامية ومدى تأثّرها بالمؤثرات الأجنبية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٧.

كوربان، هنري:

- السهروردي المقتول، مؤسس المذهب الإشراقي، (ضمن شخصيات قلقة في الإسلام، ص ٩٥ - ١٣٣)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦.
- تاريخ الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٦.

لسترانج، جي:

- بغداد في عهد الخلافة العباسية، المطبعة العربية، بغداد ١٩٣٦.

ماسينيون، لويس:

- سلمان الفارسي والبواكير الروحية للإسلام في إيران، (ضمن شخصيات قلقة في الإسلام، ص ٣ - ٦٠)، ترجمة عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦.
- المنحنى الشخصي لحياة الحلّاج (ضمن شخصيات قلقة، ص ٦١ - ٩٥).
- خطط الكوفة، مطبعة العرفان، صيدا ١٩٣٩.

متز، آدم:

- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، القاهرة ١٣٦٧ هـ.

نالينو، كارلو:

- تاريخ الآداب العربية (من الجاهلية حتى عصر بني أمية)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٤.

نيكلسون، رينولد ألين:

- الصوفية في الإسلام، القاهرة ١٩٥١.

- في التصوف الإسلامي وتاريخه، القاهرة ١٩٤٧.

وات، مونتجومري:

- محمد في مكة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت (بدون تاريخ).

دائرة المعارف الإسلامية.



٤ ـ الكتب الأجنبية

Anawati - Gardet:

- Mystique musulamane, Coll. «Etudes musulmanes» VIII, Vrin, Paris, 1961.

Arnaldez, R.:

- Hallaj ou la religion de la croix, Plon, Paris,1964.
- La mystique musulmane, parue dans la mystique et les mystiques, Desclée de Brouwer, Paris,1952.

Berque, J.:

- L'Orient second, Gallimard, Paris, 1970.
- Les arabes d'hier à demain, 1ère éd., Le Seuil, Paris, 1960.

Berque, J. (et autres):

- Normes et valeurs dans l'Islam Contemporain Payot, Paris, 1966.
- L'ambivalence dans la culture arabe éd. Anthropos, Paris, 1967.

Boirel, R.:

- Théorie générale de l'invention, P.U.F., Paris, 1961.

Bradbury, R.E.:

- Essais d'Anthropologie religieuse, Gallimard, Paris, 1972.

Cassirer, E.:

- La philosophie des formes symboliques.

1. Le langage

2. La pensée mythique

Les éd. de Minuit, Paris, 1972.

Chavannes, H.:
- L'Analogie entre Dieu et le Monde. Les éd. du Cerf, Paris, 1969.

Corbin, H:
- L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabi
- Flammarion, Paris, 1958.
- Histoire de la philosophie musulmane, I, Gallimard, Paris, 1964.
- Le songe visionnaire en spiritualité Islamique, (paru dans le rêve et les sociétés humaines, Gallimard, Paris, 1967).

Crastre, V.:
- Poésie et mystique. Les éd. de la Bacaconnière Neuf châtel (Suisse), 1966.

Deleuze, G.:
- Différence et répétition, P.U.F., Paris, 1968.
- Présentation de Sacher-Masoch, les éd. de Minuit, Paris, 1967.
- Nietzsche et la Philosophie, P.U.F., Paris, 1962.

Durand, G.:
- Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, P.U.F., Paris, 1963.
- L'Imagination symbolique, Coll. «Initiation philosophique., P.U.F., Paris, 1964.

Fahd, T.:
- La naissance de monde selon L'Islam, dans Sources orientales, I, Seuil, Paris, 1959.

Focillon, H.:
- Vie des formes, P.U.F., Paris, 1964.

Foucault, M.:

- Les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1966.

Gibb, H.A.R.:

- La structure de la pensée religieuse de l'Islam, Institut des hautes études Marocaines, Notes et documents, fasc. VII, 1950.

Goldmann, L.:

- Structures mentales et création culturelle, éd. Anthropos, Paris, 1970.

Goldziher, 1.:

- La notion de sakina chez les Mohêmatants, Revue de l'histoire des religions, 1893.

Greimas, A. (et autres):

- essais de sémiotique poétique Larousse, Paris, 1972.

Grimaldi, N.:

- Le dèsir et le temps, P.U.F., Paris, 1971.

Kraus, P.:

- Jabir Ibn Hayyân, contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam (Mémoires de l'Inst. français d'Egypte, vol. 44 - 45), 1942 - 1943.

Laoust, H.:

- Essai sur les doctrines sociales et politiques d'Ibn Taimiya, P.I.F.A.O., Le Caire, 1939.
- Les Shismes dans l'Islam, introduction à une étude de la religion musulmane, payot, Paris, 1965.

Lefebvre, H.:

- La fin de l'histoire, Les éd. de Minuit, Paris, 1970.

Loucel. H.:

- L'origine du langage d'après les grammairiens arabes, dans Arabica, X, fasc. 3, 1963.

Massignon, L.:
- Opera Minora, 3 tomes, Coll. «Recherches et Documents», Dar al-Maaref, Beyrouth, 1963.
- Parole donnée, U.G.E., Paris, 1970.
- Akhbar al-Hallaj, éd. et trade. française, Paris, 1936.
- Diwân d'Al-Hallaj, éd. et trad. française, nouvelle édition, P. Geuthner, Paris, 195⅝.
- Essai: Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, 2e éd., Vrin, Paris, 1954.
- La Passion: la passion d'Al-Hosayn Ibn Mansour Al-Hallaj martyr mystique de l'Islam, 2 vol., Geuthner, Paris, 1929.
- Quatre textes: Quatre textes inédits relatifs à la biographie d'Al-Hosayn Ibn Mansour Al-Hallaj Geuthner, Paris, 1914.
- Recueil: Recueil de textes inédits concernant l'histoire de la mystique en pays d'Islam, Geuthner, Paris, 1929.
- Kitâb al-Tawâsinm, Geuthner, Paris, 1915.

Mossé - Bastide, R.S.:
- Bergson et Plotin, P.U.F., Paris, 1959.

Nwyia, P.:
- Ibn 'Abbâd de Ronda, Coll. «Recherches» XVII, Beyrouth, 1961.
- Exégèse Coranique et langage mystique, éd. Dar el-Machréq. Beyrouth, 1970.

Polin, R.:
- Ethique et politique, éd. Sirey, Paris, 1968.

Rey, J.M.:
- L'engeu des signes, Lecture de Nietzché éd. du Seuil, Paris, 1971.

Richard, J.P.:
- L'univers imaginaire de Mallarmé éd. du Seuil, Paris, 1961.

Singevin, Ch.:

- Essai sur l'un, éd. du Seuil, Paris, 1969.

Toynbee, A.J.:

- Le changement et la Tradition, Payot, Paris, 1969.

Waardenburg, I.J.:

- L'Islam dams le miroir de l'Occident, Paris, 1963. Oeuvres collectives:

R. Brunschvig et G.E. Von Grunebaum (et autres):

- classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam. Librairie Maisonneuve. Paris, 1957.

L. Massignon et autres:

- L'Islam et l'Occident, Cahiers du Sud, 1947.



الفهرس





ما الحداثة في الشعر؟ ما المشكلات التي تثيرها في اللغة، والشعر، والدّين، والثقافة، بعامة؟ كيف نظر إليها النقّاد في العصر العبّاسي، وفي عصر النهضة، وكيف تجلّت عند الشعراء في هذين العصرين؟

ذلك ما يحاول أن يعرض له هذا الجزء الرابع من كتاب «الثابت والمتحوّل»، طارحاً تساؤلاتٍ كثيرة، بين أكثرها أهميّة السؤال التالي: هل علم جمال الشعر، هو علم جمال الثبات، أم علم جمال التغيّر؟

ISBN 1 85516 804 9



